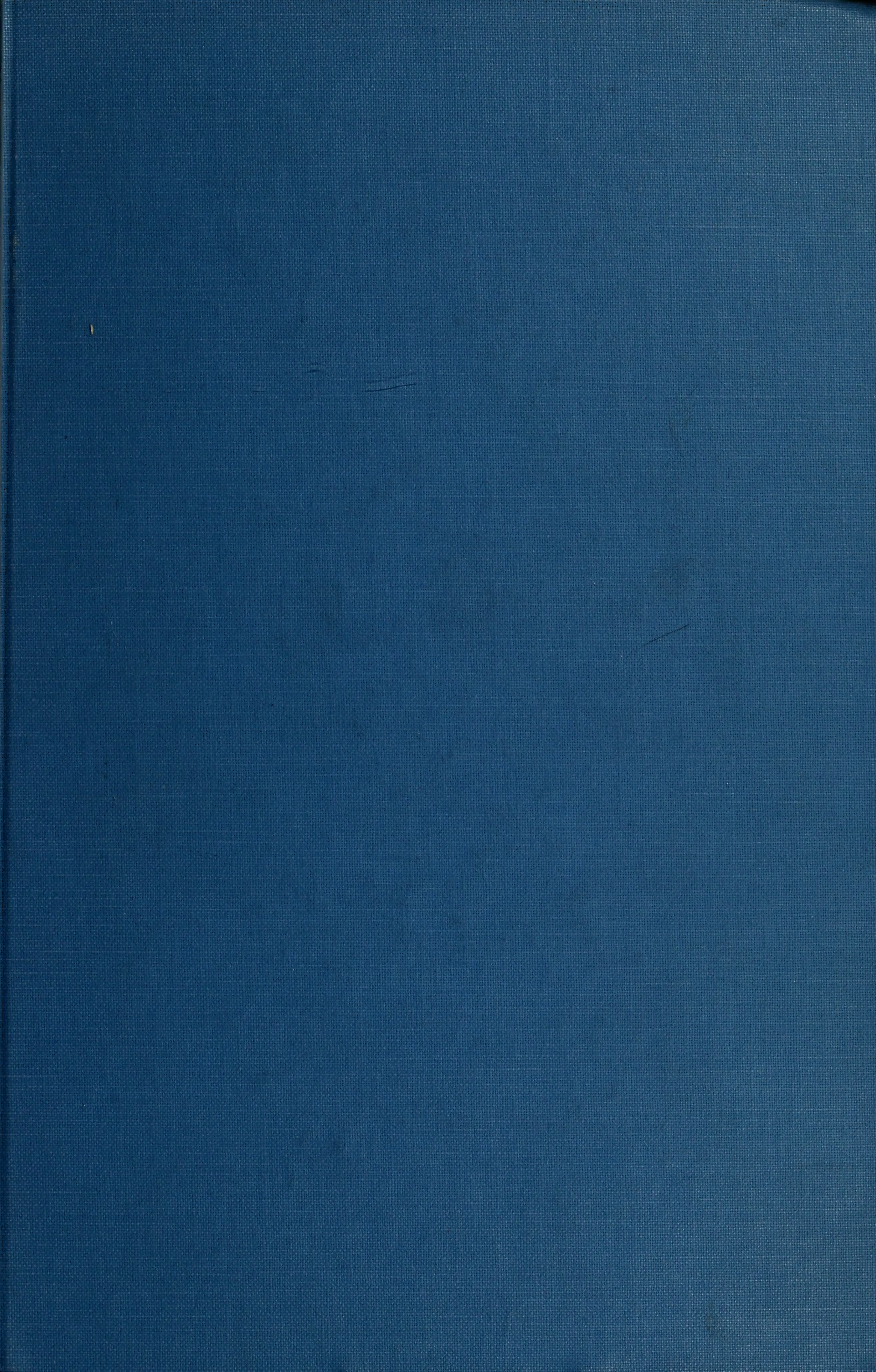
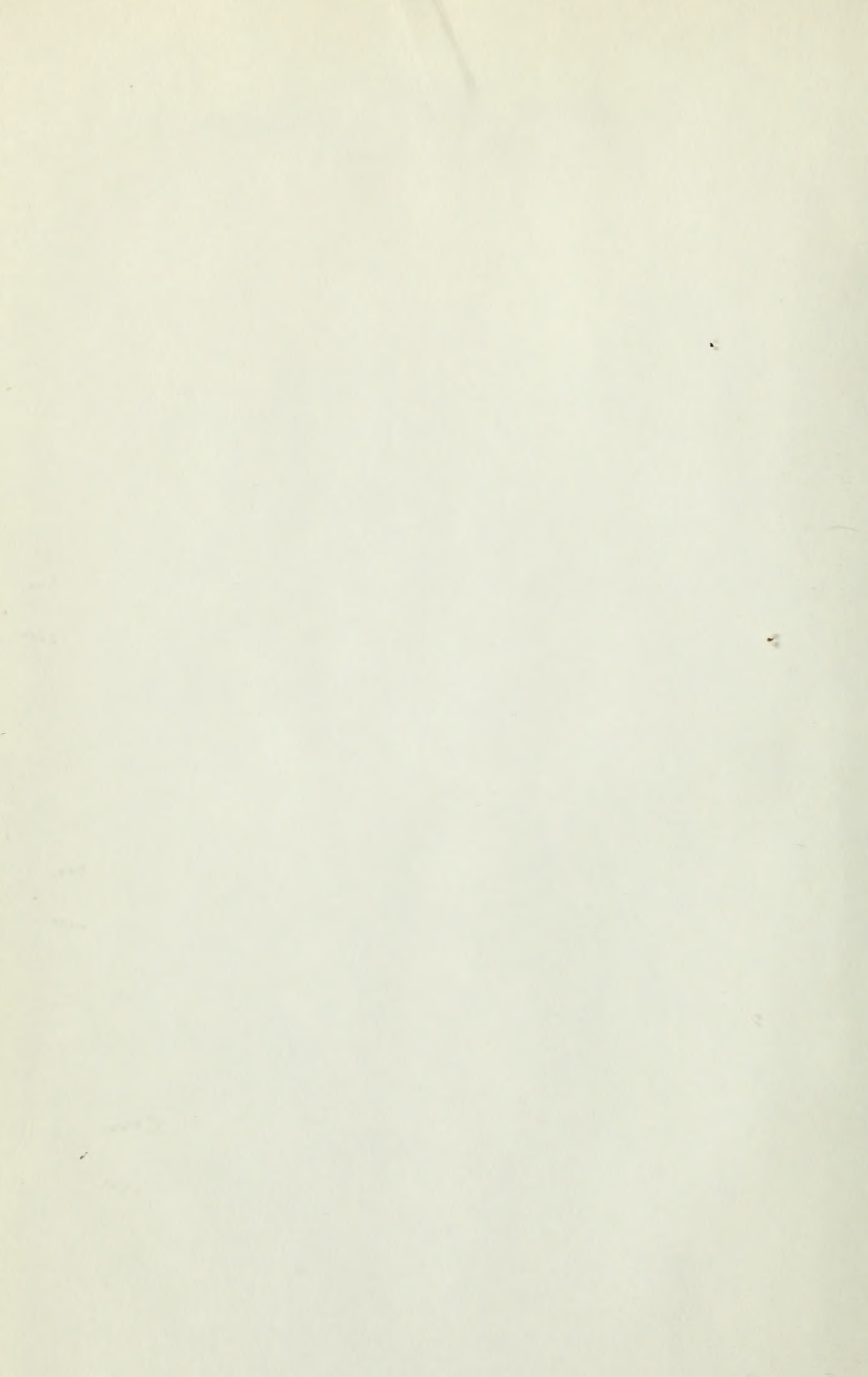
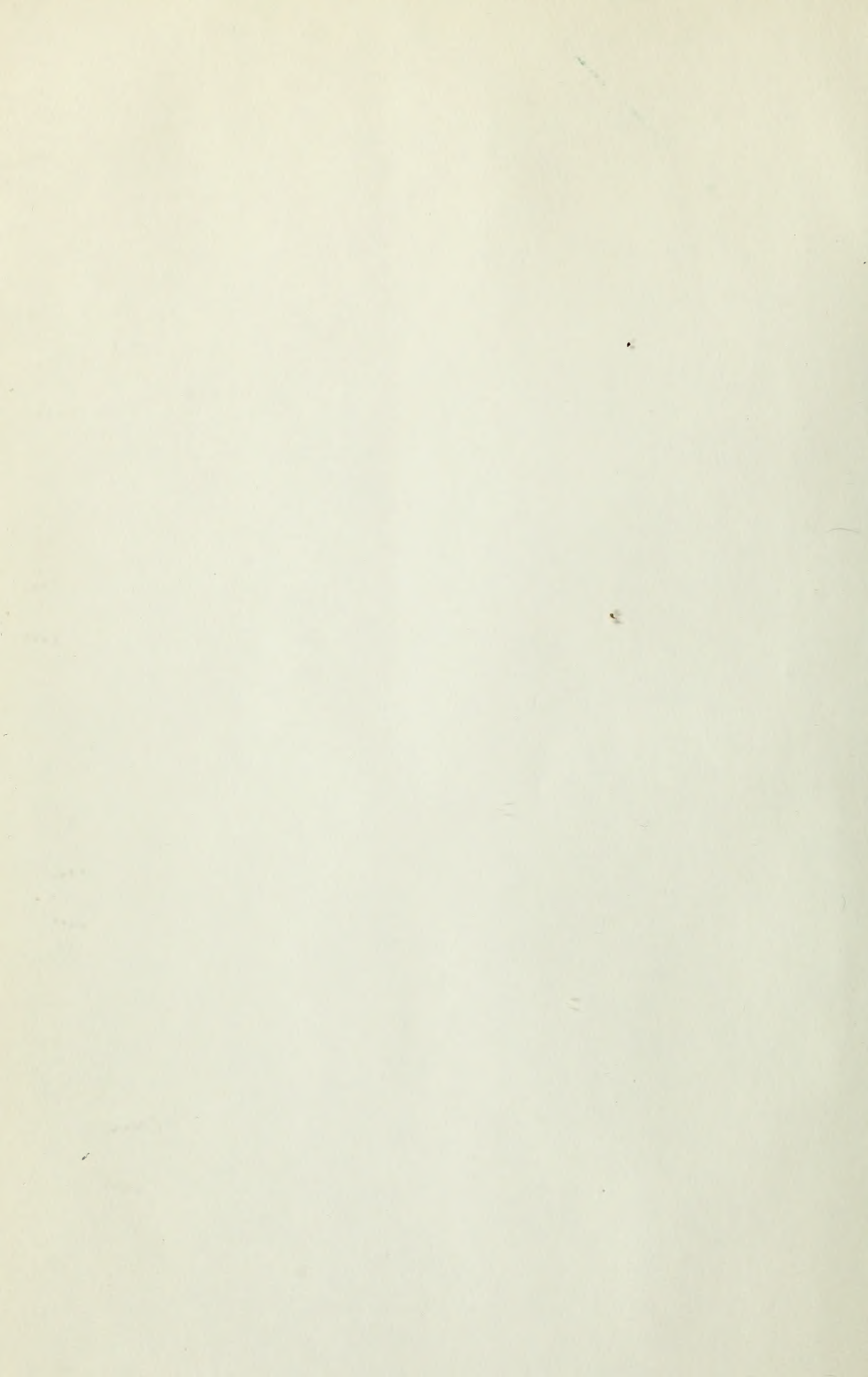
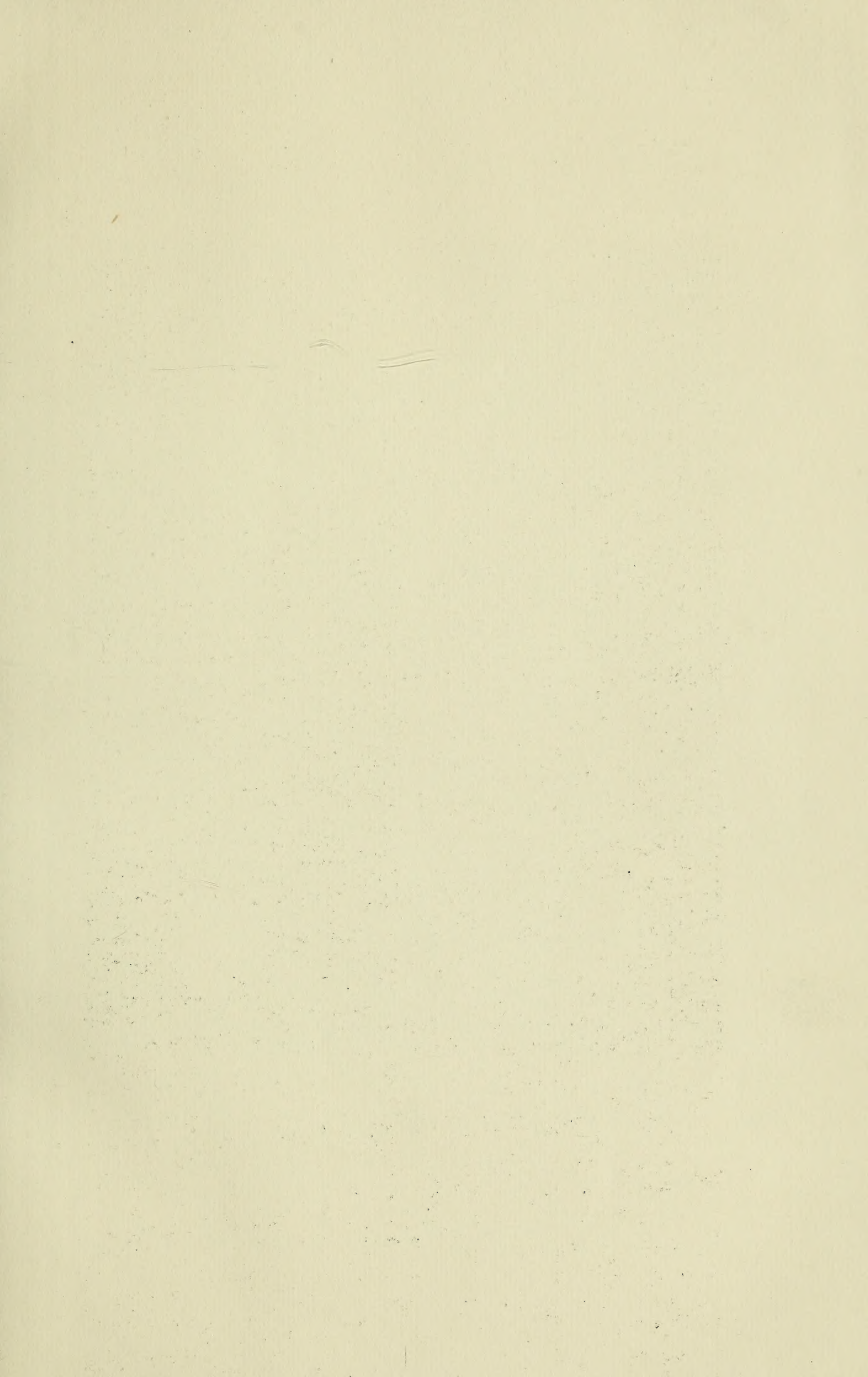






Riemann-Festschrift





Mezzotinto-Gravüre Bruckmann

Hugo Riemann

Riemann-Festschrift

Gesammelte Studien

Hugo Riemann

zum sechzigsten Geburtstage

überreicht von

Freunden und Schülern

Leipzig
Max Hesses Verlag
1909

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Hochverehrter Herr Professor!

An Ihrem sechzigsten Geburtstage, zu dessen schlichter Feier sich ein Teil Ihrer Schüler und Freunde vereinigt hat, schauen nicht Sie allein auf den durchmessenen Lebensweg zurück, sondern auch die lange Reihe Ihrer persönlichen Schüler und der weite Kreis Ihrer Freunde. Alle erinnern sich, ein jeder an seinem besondern Teil, dankbaren Herzens der Sympathie und persönlichen Förderung, der Belehrung und Anregung, welche sie bei Ihnen empfangen haben.

An dieser Stelle haben sich diejenigen Ihrer Schüler, deren wissenschaftliche Studien Sie geleitet haben, vereinigt, um Ihnen als äußeres Zeichen ihres Dankes eine geistige Gabe darzubringen, die von dem inneren Verhältnis zu Ihnen Kunde geben soll. In der Vorlesung, im Collegium musicum und im persönlichen Verkehr haben Sie allen beigestanden mit Ratschlägen und Winken aus dem Schatze Ihres Wissens und den Weg geebnet, wenn technische Hindernisse die Vollendung der wissenschaftlichen Probefahrten aufhalten wollten. Ihre gütigen Worte des Wohlwollens, wenn den Einen oder Anderen Zweifel überkamen an der Verdienstlichkeit der scheinbar reizlosen Seiten der gelehrten Arbeit, gewannen an Eindringlichkeit durch das Vorbild, das Sie selbst darstellten.

Ihr beispielloser Fleiß, die ganze, nie ermattende Hingabe an alle Einzelgebiete der musikalischen Wissenschaft, deren Vereinigung Sie selbst in einer fruchtbaren Form bieten, Ihre nur auf die Sache gerichtete Gesinnung, welcher alles auf den Schein Angelegte verächtlich gilt — alle diese Züge Ihres Charakters treiben Ihre Schüler an, dem Ideal zuzustreben, das sie in Ihnen verkörpert sehen.

Als Ihr sechzigster Geburtstag herannahte, wandte sich der Herausgeber mit dem Vorschlage, eine Festschrift zu veranstalten, nicht nur an Ihre Schüler, sondern auch an jene Männer, die Ihnen geistig näher stehen und befreundet sind. Die Aufforderung fand den lebhaftesten Widerhall, und der Herausgeber hat nunmehr die Ehre, Ihnen die nachstehenden Beiträge dieser Männer überreichen zu dürfen als ein Zeichen ihrer Verehrung und Hochschätzung. Nicht alle, die zur Beteiligung an dieser

Festschrift aufgefordert wurden, konnten einen Beitrag übersenden. Krankheit hat die einen, dringendste Arbeit beruflicher oder privater Natur die anderen abgehalten. Aber wenn es ihnen auch nicht vergönnt war, in die Reihe der Mitarbeiter einzutreten, in den Gefühlen dankbarer Hochschätzung und in den Wünschen, die wir heute aussprechen, vereinigen sie sich mit uns und haben den Herausgeber ermächtigt, an dieser Stelle zum Ausdruck zu bringen, daß sie außerordentlich bedauern, an dieser Gabe sich nicht haben beteiligen zu können; es sind die Herren Prof. Dr. *Hermann Abert* (Halle), Prof. Dr. *Max Dessoir* (Berlin), Dr. *Alfred Ehrichs* (Bologna), Dr. *Theod. v. Frimmel* (Wien), Dr. *Georg Göhler* (Karlsruhe), Prof. Dr. *Gustav Gröber* (Straßburg), Dr. *Fr. X. Haberl* (Regensburg), Dr. *A. Chr. Kalischer* (Berlin), Prof. Dr. *Albert Köster* (Leipzig), *Berthold Knetsch* (Berlin), Prof. Dr. *Carl Krebs* (Berlin), Prof. Dr. *Theod. Kroyer* (München), Dr. *Felix Krueger* (Leipzig), *Lionel de la Laurencie* (Paris), Prof. Dr. *Ernst Mach* (Wien), Dr. *Eusebius Mandyczewski* (Wien), Dr. *Joseph Mantuani* (Laibach), Prof. Dr. *Wilhelm Meyer* (Göttingen), Prof. Dr. *Friedrich Niecks* (Edinburg), Prof. *Heinrich Ordenstein* (Karlsruhe), Cav. *Cesare de Pollini* (Padua), Prof. Dr. *Arthur Prüfer* (Leipzig), Prof. *Ernst Rabich* (Gotha), Dr. *Leopold Schmidt* (Berlin), *Johannes Schreyer* (Dresden), Prof. Dr. *Rudolf Schwartz* (Leipzig), Prof. Dr. *Eduard Sievers* (Leipzig), *O. S. Sonneck* (Washington), Prof. Dr. *Peter Wagner* (Freiburg), *Karl Walter* (Montabaur), Prof. Dr. *Joh. Wolf* (Berlin), Prof. *H. E. Wooldridge* (London), *Alfred Wotquenne* (Brüssel).

Herausgeber und Verlag glaubten diesem Buche keinen angemesseneren äußeren Schmuck geben zu können als Ihr Bild; zu diesem aber gehört ein Bericht über Ihren äußeren Lebensgang, dessen skizzenhafte Haltung Sie gütigst entschuldigen wollen; aber auch so, wie diese Biographie geworden ist, dürfte sie allen denen erwünscht sein, die an dem heutigen Tage ein kleines Lebensbild des von ihnen verehrten Mannes nicht vermissen möchten.

Die Empfindungen der Dankbarkeit und Verehrung, die Ihre Schüler und Freunde für Sie hegen, verdichten sich heute zu dem innigen Wunsche, daß es Ihnen vergönnt sei, sich noch viele Jahre Ihrem unvergleichlichen Lebenswerke mit der alten Frische zu widmen, zur Förderung der Musikwissenschaft und zur Mehrung ihres Ansehens im Kreise der Wissenschaften des Schönen.

Carl Mennicke.

Inhaltsverzeichnis.

Hugo Riemann.

Eine biographische Skizze nebst einem Verzeichnis seiner Werke.

Am 18. Juli 1849 wurde Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann in Großmehlra bei Sondershausen geboren; sein erster Musiklehrer war sein Vater, der Oberamtmann und Rittergutsbesitzer Robert Riemann, der in seinen Mußestunden eifrig die Musik pflegte und sich auch mit Glück in der praktischen Komposition versuchte; seine Oper „Bianca Siffredi" kam 1881 in Sondershausen zur Aufführung. Später übernahmen die musikalische Ausbildung Hugo Riemanns der Sondershäuser Hofkapellmeister Heinrich Frankenberger und die Pianisten August Bartel und der Liszt-Schüler Theodor Ratzenberger. Nach Absolvierung der Gymnasialstudien in Sondershausen, Arnstadt und in der Klosterschule zu Roßleben, der Riemann vor allem seine intime Kenntnis der klassischen Sprachen verdankt, bezog Riemann 1868 die Universität Berlin, um Jura, Germanistik und Geschichte zu studieren; da er gleichzeitig im Kaiser Alexander-Grenadier-Regiment seiner Militärpflicht genügte, konnte er sich freilich geregelten Studien nicht widmen, verwandte aber auch seine freie Zeit in der Hauptsache auf poetische Arbeiten, die seit dem neunten Lebensjahre seine Lieblingsbeschäftigung gewesen waren; in dem Zirkel junger Dichter, die sich um Wilhelm Scherer versammelten, trug Riemann seine Dichtungen vor, die Scherer sehr anerkennend beurteilte; eine von Cotta geplante, zweibändige Ausgabe der Dichtungen Riemanns kam des Krieges von 1870/71 wegen nicht zustande. Ein Jahr später (1869) in Tübingen, wo Riemann auch die Philosophie in den Kreis seiner Studien einschloß, wurde er Mitglied des Korps Suevia. Das gesellige Leben der Neckarstadt, deren Familien Bruhns und Niemeyer den jungen Studenten oft in ihrem Hause sahen, die Pflichten eines Fuchsmajors haben Riemann auch dort von ernster Sammlung abgezogen. Den entscheidenden Umschwung brachte die große Zeit, die Deutschland bevorstand: der deutsch-französische Feldzug. Im Armeekorps des Kronprinzen Albert von Sachsen kämpfte Riemann mit bei Beaumont und Sedan und lag später fünf Monate lang vor Paris. Am 30. November 1870 bei einem Ausfallgefechte wurde sein Bruder, der jetzige Generalleutnant Exzellenz Riemann, Kommandeur der 2. Division in Brandenburg, gefangen genommen; ein Zufall aber ließ

den Glauben aufkommen, daß der in die Gefangenschaft Geratene im Gefecht gefallen sei; Offiziere und Feldwebel meinten in einem Toten, dessen Gesicht durch einen Kolbenschlag entstellt war, den Vermißten bestimmt zu erkennen, und Riemann selbst, der den Toten in sein Quartier schaffen ließ, vermochte keine Entscheidung zu treffen. Zu aller Freude erschien aber auf der am nächsten Tage ausgegebenen Gefangenenliste der gesuchte Name; die an die Eltern schon abgegangene Todesnachricht konnte noch aufgehalten werden und nach drei Monaten feierten die Brüder ein fröhliches Wiedersehen. Als der Friede geschlossen war und Riemann in die Heimat zurückkehrte, stand es bei ihm fest, daß er Musiker wurde; vor Paris, wo er Zeit fand, oft am Klavier zu sitzen und den Proben der Kapelle des 71. Regiments beizuwohnen, war der Entschluß gereift, den der Vater natürlich auf das freudigste begrüßte. Von der Dichtkunst nahm der Musiker Abschied mit diesen Versen:

„Seitdem Musik sich meinem Geist erschloß,
Hat sich der Poesie mein Herz verschlossen,
Weil sich in süßer Töne Strom ergoß,
Was sonst in guter Rede Fluß geflossen.

Doch ist es heute wie es war geblieben:
Ich bin ein Mensch und bin der Musen Sohn,
Und wie ich vordem Liebe nur geschrieben,
So klinget nun der Lieb ein jeder Ton."

Im Herbst 1871 finden wir Riemann am Konservatorium und an der Universität Leipzig; am Konservatorium studierte er Harmonielehre bei Jadassohn, Klavier und Komposition bei Reinecke. In demselben Jahre machte ihn eine äußerst abfällige Besprechung des „Harmoniesystems in dualer Entwicklung" von Artur von Oettingen (in der Neuen Zeitschrift für Musik) auf dieses bedeutende Werk aufmerksam, das bekanntlich eine schlagende Kritik der Helmholtzschen Lehre von den Tonempfindungen darstellt, indem es die alte Abhängigkeit der Musiktheorie von dem akustischen Phänomen abschüttelt. Dieses Werk gab das Signal zu einer radikalen Reform der praktischen Harmonielehrmethode, und Riemann sah seine nächste Aufgabe darin, diese Reform mit allen innerlichen Konsequenzen durchzuführen. Schon 1872 schreibt er unter dem Pseudonym Hugibert Ries in der „Neuen Zeitschrift der Musik" seine Aufsätze „Musikalische Logik" und „Über Tonalität", und ein Jahr später promoviert er in Göttingen zum Dr. phil. mit der Dissertation: „Über das musikalische Hören" welche die Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems aufdeckt und eine ausführliche Theorie in Aussicht stellt. Eduard Krüger und Hermann Lotze, die den Doctorandus prüften, waren über die Dissertation begeistert.

Riemann sah nunmehr sein höchstes Ziel darin, eine Theorie der musikalischen Kunst zu verfassen, welche die natürliche Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens ergründet und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darlegt. Er ringt in den nächsten Jahren um den inneren Ausbau der neuen Methode und die Formulierungen (Musikalische Syntaxis 1877) und sendet schließlich 1880 seine „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre" in die Welt hinaus; es handelte sich dabei, wie er selbst sagt, „um einen Ballon d'essai, um einen Versuch, an den Säulen eines Unterrichtssystems zu rütteln, das fast 300 Jahre herrschte, aber seit 100 Jahren durch den Untergang der praktischen Bedeutung seines Vehikels, der Generalbaßbezifferung, mehr und mehr als dem Stande der theoretischen Erkenntnis nicht mehr entsprechend, daher mangelhaft und verbesserungsbedürftig zum Bewußtsein kam". Die neue Methode gipfelt in der Zurückführung des gesamten harmonischen Wesens auf das Prinzip der Tonalität und die drei tonalen Funktionen Tonika, Dominante und Subdominante, der sich die Lehre von der Stellvertretung der drei Hauptfunktionen durch scheinkonsonante Nebenharmonien als die wichtigste Konsequenz beigesellt. Das schwierigste Problem war die Ausarbeitung einer neuen Bezifferung, die selbst direkt und vollständig die Bedeutung der Akkorde derart erklärt, daß das Verstehen der Bezifferung zugleich das Verstehen der Bedeutung der Akkorde in sich schließt. Dieses Problem löste Riemann in der „Vereinfachten Harmonielehre" (London 1893), aber die letzten Wandlungen der Bezifferungen, die sich nötig machten, fanden erst Aufnahme in dem für den Schulgebrauch abgefaßten „Handbuch der Harmonielehre" das 1887 noch die ältere unvollständige Bezifferung aufweisend, von der 3. Auflage ab, 1898, die reinste und endgültige Form der Harmonielehrmethode Riemanns darstellt. Einen imposanten Rechenschaftsbericht über die Herkunft der Ideen Riemanns zur Theorie der Musik enthält seine „Geschichte der Musiktheorie" (1898). Wir zögern nicht ihre abschließenden Worte hier zu wiederholen: „Da ich seit nunmehr 25 Jahren nach Kräften an dem Ausbau der Lehre von der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Harmoniefolgen arbeite (meine Dissertation trägt im Buchhandel den Titel „Musikalische Logik" und steuert bereits, wenn auch mit jugendlicher Unbeholfenheit, auf das fest ins Auge gefaßte Ziel los), so habe ich bei den Theoretikern aller Zeiten, soweit sie mir erreichbar waren, Umschau gehalten und dabei manches Goldkorn gegraben, welches umzumünzen mir der Mühe wert schien, mich auch in vielen Fällen gefreut, nachträglich Gedanken, auf die ich selbständig gekommen war, von anderen vorgedacht (sogar wieder vergessen) zu finden. In solchen Fällen auf die selbständige Neuaufstellung Gewicht zu legen, wäre töricht; aber für höchst gewichtig halte ich den Nachweis, daß Gedanken,

denen eine Wahrheit inne wohnt, immer wieder aufflammen, bis sie endlich nicht mehr niederzuhalten sind. Möge man deshalb diese historische Arbeit besonders in ihrem dritten Teile zugleich als einen Rechenschaftsbericht über die Herkunft meiner Ideen zur Theorie der Musik ansehen, durch welchen zwar bis auf weniges Nebensächliches das vielen neu Scheinende in meinen Büchern sich als ein längst bestehendes Alte herausstellt, zugleich aber der Standpunkt, auf dem ich stehe, ein felsenfestes Fundament erhält". In welchem Umfange Riemanns Methode im Laufe der Jahre tatsächlich an Boden gewonnen hat, beweist mehr als irgendwelche Stimmungsmache in der Fachpresse (die ihm viel mehr entgegengearbeitet als ihn unterstützt) die Verbreitung seiner verschiedenen Harmonielehrbücher. Englische, russische, französische, niederländische und tschechische Ausgaben und Bearbeitungen dieser Lehrbücher Riemanns sind neben den verschiedenen deutschen Fassungen erschienen. Propaganda für sein System und seiner Methode haben einige Schriftsteller auf die Weise gemacht, daß sie die positiven Resultate der Riemannschen Theorie einer eigenen Harmonielehre einverleibten und sich dabei der bekannten Darstellungsmittel bedienten, durch welche man sich namentlich jenen leichtgläubigen Zeitgenossen empfiehlt, die am Ende die Schale mit dem Kern verwechseln. Andere wieder haben mit einer handgreiflichen Tendenz die Parole ausgegeben, daß Riemanns Harmoniesystem „in letzter Zeit mit starken Gründen angefochten werde". Gerade das Gegenteil entspricht den Tatsachen. Der Umstand, daß sich den alten Vorkämpfern Riemanns eine Persönlichkeit vom Schlage eines Vincent d'Indy zugesellte, enthebt Riemann der Verpflichtung auf die Angriffe einzugehen, umso mehr als den Verfassern derselben „die Eigenschaften abgehen, welche allein eine genügende Motivierung für eine eingehendere Abwehr abgeben könnten: wirkliches Verständnis für die Natur der Probleme der Harmonik und logische Konsequenz und wissenschaftlicher Sinn in der Darlegung ihrer eigenen gegen mich ausgespielten Ideen. Statt solcher finde ich leider in den betreffenden Arbeiten nur Wiederholungen längst widerlegter Irrtümer und ein ärmliches sich Drehen im Kreise beschränkter Vorstellungen. Wohl aber muß ich kategorisch die Insinuationen zurückweisen, daß meine Überzeugung von der polaren Gegensätzlichkeit der Durkonsonanz und Mollkonsonanz jemals auch nur im geringsten wankend geworden wäre und ich irgend etwas auf sie Bezügliches widerrufen oder auch nur eingeschränkt hätte. Gerade das Gegenteil ist wahr. Fester als je bin ich überzeugt, daß ohne die strikte Durchführung der Gegensätzlichkeit von Dur und Moll nicht nur in theoretischen Erklärungen, sondern auch in der für die Praxis berechneten Bezeichnung der Akkorde eine wirkliche Übersichtlichkeit über das weite Gebiet der Harmonik, eine lückenlose Er-

klärung der Erfahrungstatsachen des musikalischen Hörens nicht erreichbar ist.

Die Versuche auch der schärfsten Denker, aus dem Phänomen der Obertöne die Mollkonsonanz als etwas der Durkonsonanz Koordiniertes zu erweisen, sind hoffnungslos gescheitert. Schon Rameau hat deshalb die in seiner ersten Schrift (Traité de l'harmonie, 1722) gemachten Einwürfe gegen Zarlinos harmonischen Dualismus seit 1737 aufgegeben und widerrufen. Helmholtz hat zwar nicht selbst den Rückzug angetreten, als Öttingens (1866) nnd Lotzes (1868) Kritiken seiner gänzlich ungenügenden Versuche der Erklärung der Mollkonsonanz bloßgestellt hatten, dafür hat aber Karl Stumpf kategorisch die Forderung ausgesprochen, von den Obertönen als Grundlage für die Theorie der Konsonanz definitiv abzusehen. Er hat Helmholz' Standpunkt kurzweg für überwunden erklärt." „Alles," sagt Riemann an einer anderen Stelle, „was ich jemals gesucht und vermeintlich gefunden habe zur Nachweisung einer der Obertonreihe gegensetzlichen Untertonreihe als akustisch Phänomen ist ohne Bedeutung und seit dem Verzicht auf die Obertonreihe als Grund der Durkonsonanz von mir definitiv aufgegeben und erledigt. Wer darin einen Widerruf sehen will, dem sei es unbenommen."

Nach dieser Abschweifung kommen wir noch einmal auf Riemanns Leipziger Studienjahre zurück. Da ist besonders noch seine Referententätigkeit am „Leipziger Tageblatt" zu erwähnen, die er in Vertretung Oskar Pauls übernahm und die ihn in einen Konflikt mit dem Personal der städtischen Oper brachte. Einige scharfe Rezensionen veranlaßten die Mitglieder dieser Bühne, in der Redaktion des „Tageblatts" vorstellig zu werden, und der Redakteur mußte schließlich aus gesellschaftlichen Gründen den Protestierenden nachgeben und Riemann sofort kündigen; aber — der Verhaßte erschien am nächsten Abend als Referent der „Leipziger Nachrichten", die froh waren, ihn den ihrigen nennen zu können. Das musikalische Leipzig stand im Zeichen Schumanns und es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß auch Riemann sich einer einseitigen Verehrung dieses Meisters hingab; er schrieb seine „Jeanpauliana" betitelten Klavierstücke (op. 14) und trug sich mit dem Gedanken, die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" zu übernehmen. Noch 1880, als Joseph Rubinstein, der Redakteur des Parsifal-Klavierauszuges, in den Bayreuther Blättern ein erbärmliches Pamphlet gegen Schumann publizierte, nahm Riemann in seinem temperamentvollen Artikel „Hie Wagner! Hie Schumann" Gelegenheit, seiner großen Verehrung für Schumann Ausdruck zu geben, wobei natürlich einige harte Worte gegen Wagner unvermeidlich waren. Wie sich nun allmählich Riemanns Stellung wandelte zu gunsten des neuen heraufkommenden Meisters, möge er selbst beschreiben:

„Als ich im Sommer 1871 nach glücklich überstandenen Strapazen des nationalen Spaziergangs in das Land der Trouvères den staubigen Waffenrock ausgezogen und meine bis dahin etwas wild aufgewachsene und ungezogene Muse der Fürsorge des Leipziger Konservatoriums anvertraut hatte, damit sie zu einer wohlanständigen Salondame erzogen würde, kam ich in eine Gesellschaft begeisterter junger Musiker, welche das Herz voller Melodien, auch wohl schon die Schublade voller der Druckerschwärze harrender Kompositionen aller Art, den Fortschritten der Kunst in jeder Form huldigend, in den Konzerten und im Theater mit vollen Zügen aus dem reichen Borne des Leipziger Musiklebens tranken. Die Schumann-Begeisterung stand damals in ihrem Zenith, obgleich Wagners Triumphe bereits anfingen, dem Interesse an allem, was nicht zur Bühne gehört, gefährlich zu werden; und als ein bescheidenes Pflänzchen trieb der noch neue Brahms-Kultus seine ersten Blüten. Mir ging es damals wie gar manchem anderen, ich konnte an Brahms noch nicht recht herankommen; deutlich entsinne ich mich noch der ersten Aufführung der D-dur Sinfonie in der „Euterpe", welcher ich mit sehr gemischten Gefühlen beiwohnte, entsinne mich, daß Heinrich von Herzogenberg unwillig war über die geringe Begeisterung, welche das Werk in mir und meinen Freunden geweckt hatte. Als aber etwa ein Jahr später das Gewandhaus dieselbe Sinfonie brachte, stand es bereits besser um mein Verständnis. Die fleißige Lektüre der Partitur, wie überhaupt meine inzwischen gewachsene Bekanntschaft mit Brahmsschen Werken hatte mich in stand gesetzt, mit dem lebhaftesten Interesse dem Werke zu folgen und mich seines Wohlklangs und seiner Echtheit der Empfindung zu erfreuen. So wie mir ist es natürlich tausend und abertausend anderen gegangen, nur daß die meisten nicht wie ich den Weg von der Lisztbegeisterung rückwärts zur Beethoven- und Bach-Verehrung durchzumachen haben. Was mich an Brahms anfänglich abstieß, war keineswegs die Kompliziertheit seiner Faktur, die Herbheit seiner Harmonik, die Verzwicktheit seiner Rhythmen, sondern vielmehr dasselbe, was auch seine heutigen Antagonisten an Brahms auszusetzen haben, der Mangel an Glanz, an Üppigkeit, an Aufdringlichkeit. Wäre ich im Vaterhause und in der Stadt meiner Jugenderziehung (Sondershausen) mehr mit Bach, Mozart, Haydn und Beethoven als mit Wagner, Liszt und Berlioz genährt worden, so würde mich wahrscheinlich der Glanz der Schumannschen Romantik ebenfalls mehr und mehr gefangen genommen haben, so daß ich den Weg zurück zu Brahms nicht hätte finden können. Ich freue mich dieses „verkehrten" Bildungsganges, denn er führt zu einer dauernden Genußtätigkeit, zur echten wahren Freude an dem ewig Schönen, dem vom Tagesflitter unabhängigen, weil seiner nicht bedürfenden. Wie die Verhältnisse heute liegen, ist ja freilich dieser umgekehrte Entwicklungs-

gang der musikalischen Literaturkenntnis und damit des Musikverständnisses beinahe selbstverständlich geworden. Der junge Musiker von heute wächst, wenn seine Wiege nicht in einem bescheidenen Dörfchen steht, derart mit der Musik der neuesten Richtung auf, daß ein intimes Bekanntwerden mit den Werken der Klassiker schon eine Art historischer Studien bei ihm voraussetzt. Und das hat vielleicht auch seine guten Seiten; jedenfalls aber wird denjenigen, welche lernen, Kern und Schale scheiden, Johannes Brahms nicht verloren gehen und im Schutt des Abfalls der Tagesliteratur verschwinden, sondern sie werden seine Schöpfungen als wertvolle Kleinodien verwahren und in Ehren halten.“ Bald sollte Riemann den Meister Brahms persönlich kennen lernen.

Nach Abschluß seiner akademischen Studien ging Riemann 1874 nach Bielefeld, leitete daselbst die Liedertafel und den Männergesangverein Arion und entfaltete eine eifrige Tätigkeit als Privatlehrer; dort verheiratete er sich auch mit Elisabeth Bertelsmann, der Tochter des Spinnereidirektors und Handelskammerpräsidenten Konrad Bertelsmann, und knüpfte damit das Band einer selten glücklichen Ehe. In den letzten Bielefelder Jahren beschäftigten Riemann gleichmäßig die (schon erwähnte) Reform der Harmonielehrmethode und seine „Studien zur Geschichte der Notenschrift“, die er 1878 der philosophischen Fakultät in Leipzig zum Zwecke der Habilitation vorlegte. Dieses grundlegende Werk, das Riemanns historische Arbeiten eröffnet, fand insofern eine hohe Auszeichnung, als der französische Staat eine freie Übersetzung dieses Werkes auf seine Kosten drucken ließ und den „Verfassern“ einen beträchtlichen Ehrensold zahlte; der Leipziger Verfasser des Originals freilich war weder um seine Erlaubnis befragt, noch als Autor genannt worden. Als Dozent der Leipziger Universität las Riemann vornehmlich über Orgellehre, und zwar an der Hand der Manuskripte, die ihm Heinrich Breidenstein hinterlassen hatte; er wäre wohl gern in Leipzig geblieben, aber die Studienanstalt, die ihn als Lehrer der Harmonie und Komposition brauchen konnte, übersah ihn vollständig, und das Interesse für historische Vorlesungen war an diesem Institut fast ganz eingeschlafen. Die Ungunst der Verhältnisse[1]) veranlaßte Riemann bald, Leipzig zu verlassen; wir finden ihn 1880 als Musiklehrer und Dirigenten des Gemischten Chorvereins in Bromberg. Dort machte Riemann

---

[1]) Der Weggang von Leipzig erfolgte nicht deshalb, weil etwa sein Verhältnis zur Universität unerfreulich gewesen wäre — das Gegenteil ist vielmehr zutreffend —, sondern „weil man an anderer Stelle ein schändliches Spiel mit mir trieb und mich mit Hoffnungen auf eine lohnende Lehrtätigkeit hinhielt, die man nicht zu erfüllen gedachte“. Welche Schwierigkeiten Riemann bereits früher in Leipzig fand — 1873, als ihm daselbst die Promotion verleidet wurde — möge man in den „Grenzboten“, 1880, III. Quartal, pag. 161 ff., nachlesen.

die wertvolle Bekanntschaft Hans von Bülows, der einen von Hermann Wolff arrangierten Klavierabend gab. Riemann bereitete damals sein „Musik-Lexikon" vor, nachdem er schon für die 3. Auflage des „Meyerschen Konversationslexicons" die Fachartikel geschrieben hatte, und Bülow unterstützte Riemann namentlich bei dem schwierigsten Teil der lexikalischen Arbeit — die Biographie der Zeitgenossen up to date zu bringen —, indem er ihm ausländische Kapazitäten empfahl, welche dem neuen Lexikographen das erwünschte authentische Material überlassen konnten. Zu Anfang des Jahres 1882 ist das „Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann" zum erstenmal (als ein Band der Meyerschen Fachlexika) im Umfange von 1036 Seiten erschienen; heute, nach nur 27 Jahren, liegt es schon in der 7. Auflage vor und zählt trotz der Vergrößerung des Formats und der Verwendung kleinerer Buchstaben 600 Seiten mehr; es ist ins Englische, Französische und Russische übertragen worden, H. V. Schytte gab es unter seinem Namen (!) in dänischer Sprache heraus, und auch auf dem amerikanischen Büchermarkte kann man einen ähnlichen Raubdruck finden. Dieses Werk ist neben den Phrasierungsausgaben die populärste Schöpfung Riemanns, nicht nur die musikalische Hausbibel des gebildeten Musikers, sondern das unentbehrliche Nachschlagewerk für jeden, der sich ernsthaft mit Musik beschäftigt. Es hat alle früheren Werke derselben Tendenz ausnahmslos in den Schatten gestellt und verdankt seine enorme Verbreitung dem Umstande, daß es auf alle Fragen, die in das Gebiet der Musik fallen, mit philosophischer Klarheit und Prägnanz antwortet. Es umschließt den Niederschlag des monumentalen Wissens dieses Gelehrten, und daß er allein es verfaßt hat, macht nicht seinen geringsten Wert aus; atmet es doch nun auf allen Seiten dieselbe Sachlichkeit und dieselbe vornehme Ruhe des unparteiischen Urteils; denn, sich einen Standpunkt möglichst außerhalb des Parteigetriebes zu wahren und sich, soweit dies mit gutem Willen zu erreichen ist, nicht durch den vergänglichen Glanz neuer Wirkungen blenden zu lassen, ist stets Riemanns Bestreben gewesen. Die Anforderungen, welche allerseits an das Lexikon gestellt wurden, sind freilich sehr weitgehende, so weitgehende, daß allerdings ihre Befriedigung nicht einmal in den Arbeitsplan aufgenommen, geschweige durchgeführt werden konnte. „Es ist für ein einbändiges Werk einfach eine Unmöglichkeit, die Biographien aller derer zu bringen, welche schlecht und recht komponieren, dirigieren, spielen, singen, lehren oder schriftstellern; nur solche, welche in einem stärkeren Grade das Interesse weiterer Kreise auf sich gezogen haben oder doch dieses Schicksal verdienen, können für das Buch in Betracht kommen. Hier richtig abzuwägen, ist gar nicht leicht, zumal eine eng gezogene Schranke unerläßlich ist, wenn genügend Raum für das Historische, Theoretische, Ästhetische und Akustische bleiben soll,

das nun einmal von dem Lexikon gefordert wird. Doch ist der Verfasser jederzeit dankbar für begründete Hinweise, daß dieser oder jener wohl hätte aufgenommen werden müssen. Keinesfalls aber darf man in seinem Buche ein Verzeichnis der lebenden guten Musiker erwarten.“ Aber diese Pflicht, die Auswahl der biographischen Artikel von der Bedeutung ihres Gegenstandes abhängig zu machen, ist oft getadelt worden. Freilich waren die Merker, die mit einer überlegenen Haltung behaupteten, das Lexikon sei „nur mit größter Vorsicht“ zu benutzen, zumeist diejenigen, die in dem Werke verdienterweise nicht erwähnt sind oder sich nicht nach Wunsch gewürdigt finden. Was die Lücken angeht, die Riemanns Lexikon wie jedes Menschenwerk aufweist, möchten wir an die Worte erinnern, die Fétis 1865 an Weckerlin richtete, als ein französischer Journalist sein Urteil über die „Biographie universelle“ in die Phrase *travail collossal, mais incomplet* zusammengefaßt hatte: «Si dix personnes se mettaient à l'ouvrage pour faire disparaître ces imperfections, et si elles y employaient dix années de recherches, il en resterait encore.» Es steht mit dem Lexikon Riemanns nicht anders, und derjenige, der vielleicht als Musikschriftsteller ein Lexikon wie das tägliche Brot braucht, weiß am besten und hat es tausendmal am eigenen Leibe erfahren, daß auf dem gesamten Büchermarkt, den ausländischen einbegriffen, kein Werk dieser Anlage existiert, das mit dem „Riemann“ ernsthaft zu vergleichen wäre. George Grove, dessen fünfbändiges Lexikon (in der 2. Auflage) 2500 Seiten mehr umfaßt als das Riemannsche Werk, zeigt unzählige Male an, daß er seine Angaben dem Lexikon Riemanns entnommen hat. Möchten doch alle, denen daran liegt, daß dieses Lexikon der Vollkommenheit immer näher komme, eigene Hand anlegen bei dieser überaus weitschichtigen und zeitraubenden Arbeit, von welcher derjenige keine Vorstellung hat, der sich nicht auf diesem Gebiete versucht hat.

In Bromberg verweilte Riemann nur ein Jahr und schon 1881 siedelte er nach Hamburg über, um an dem 1873 von Julius von Bernuth begründeten Konservatorium Unterricht im Klavierspiel und in sämtlichen theoretischen Fächern zu erteilen. Namentlich als Klavierpädagoge fand er dort ein reiches Feld der Tätigkeit, und mit welchem Ernst er sich seiner Aufgabe hingab, zeigt die „Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule“, die er im Sommer 1883 herausgab. Dieses Werk, das in kurzer Zeit viele Auflagen erlebte und an den bedeutendsten Konservatorien der Welt eingeführt wurde, verfolgt den praktischen Zweck, ein Handbuch für den Unterricht zu sein; es untersucht systematisch die für das Klavierspiel in mechanischer, technischer und ästhetischer Beziehung maßgebenden Grundsätze und enthält in der Methode Anweisungen für den Unterricht und eine Anleitung für die freie, aber umsichtige Benutzung der besten Unterrichtsmaterialien,

anstatt neues Material zu geben. Daß Riemann schließlich gegen diesen Grundgedanken seiner „Klavierschule ohne Noten“ dadurch verstieß, daß er ein paar Hefte ergänzender Materialien herausgab, bedauerte er selbst; aber er hat in diesen Materialien die bereits in dem „Vademecum für den ersten Klavierunterricht“ (1876) skizzierte Reform der Methode in der Unterweisung in der Notenkenntnis weiter ausgeführt und sie schließlich in der „Normal-Klavierschule für Anfänger“ (1906) gleich von Anfang an mit der Fundamentierung der Spieltechnik verbunden. Riemann sandte seine Klavierschule (vom Jahre 1883) an Bülow, und dieser schrieb dem Verfasser u. a.:

Durch die gütige Zusendung Ihrer „vergleichenden theoretisch-praktischen Klavier-Schule“ haben Sie mich in eine hochnotpeinliche Verlegenheit versetzt. Zu dem sich bei fortgesetzter Einsichtnahme steigernden Ärger, nicht nach solch rationeller Methode unterrichtet worden zu sein, wodurch mir viele Jahre dilettantischer Irrlichtelirerei erspart worden wären, gesellt sich nämlich noch das nicht minder herbe Bedauern, zu der von Ihnen gewünschten Empfehlung Ihres wirklich urvortrefflichen pädagogischen Werkes gar nicht berechtigt zu sein. Warum ? fragen Sie. Weil ich mich, wie weit bedeutendere Zelebritäten, durch alberne Gutmütigkeit im Drange des Tagesverkehrs so häufig habe verleiten lassen, mein Zeugniß zugunsten so vieler mittelmäßiger Publikationen dieser Gattung zu kompromittieren. Ihr System, noch mehr Ihre Methode, in welchen ein so geläutert kritischer Eklektizismus dominiert, daß alle Einwände, Ausstellungen von vornherein „abfallen“ müssen, überragen nicht nur die Arbeiten Ihrer Vorgänger um ein gutes Vierteljahrhundert, nein, sie kassieren dieselben. Wohl hatte ich von dem Autor, als einem der wenigen Musikpädagogen, welche sich rühmen können, mit der ganzen Bildung iher Zeit bewaffnet zu sein, ein bedeutendes reifes Werk erwartet: die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspieles hatte ich nicht erwartet.

Riemanns Beziehungen zu Bülow sollten aber noch gefestigtere werden. Nachdem Riemann bereits 1882 einige Aufsätze über „Phrasierung“ geschrieben hatte, gab er am 1. Oktober 1883 bei Simrock den 1. Band der Klavier-Sonaten Mozarts mit genauer Bezeichnung der Phrasierung heraus. Er schrieb damals mit der Bescheidenheit, die ihn immer ausgezeichnet hat: „Daß der gegenwärtige Wirrwar in der Bogenbezeichnung eine Kalamität ist, darüber ist nur eine Stimme; ob es aber gerade mir beschieden sein wird, die notwendige Reform durchzuführen — wer möchte das vorhersagen wollen?“ Bülow, der zuerst die Wege wies zu einem bewußten Eindringen in das Wesen des Kunstwerkes, zu einem ins einzelne gehenden Verstehen seines Aufbaues und einer daraus hervorgehenden Deutlichkeit des Ausdrucks, nahm bald Stellung zu Riemanns „Phrasierungsausgaben“, deren erste Bände ihm gewidmet waren. Er erklärt sich mit allem durchaus einverstanden, nahm nur Anstoß an dem Übermaß von Bögen, die Riemann zur Abgrenzung der Phrasen angewandt hatte. Gelegentlich eines gemein-

samen Frühstücks erzählte Bülow in seiner Weise, daß er die ganze Nacht nicht habe schlafen können, denn er hätte nicht mehr gewußt, wo er angesichts dieser Menge von Bögen „absetzen" sollte: „Sie wohnen mir zu sehr in der Bogenstraße" (Riemann wohnte damals in Hamburg in der Bogenstraße). Im Laufe der Jahre hat sich Riemann auch von der Notwendigkeit überzeugt, seine Phrasierungsbezeichnung zu vereinfachen, aber Bülows Witzchen, das Riemann seinen Freunden erzählte, ist weithin verbreitet worden und oft mit schlechten Absichten. Da die Musik-Theorie die Lehre von der Rhythmik seit 100 Jahren aus dem Auge verloren hatte, stießen Riemanns Phrasierungsausgaben anfänglich bei den Theoretikern auf Mangel an Verständnis für das Problem selbst, und die große Menge brachte dem neuen Notenbilde, das die vertrauten Notierungen mit einigen neuen Zeichen versehen hatte und ab und zu eine neue Stellung der Taktstriche aufwies, den „Widerstand der stumpfen Welt" entgegen. Es bedurfte von seiten Riemanns und seines ihm herzlich zugetanen, unermüdlichen Freundes, des Danziger Pianisten Dr. Karl Fuchs, der eifrigsten propagandistischen Arbeit für die neue Lehre, und beide haben eine lange Reihe von Aufsätzen und Schriften herausgegeben, um das Wesen der Phrasierung zu erklären. Es ist bekannt, daß zu den ersten Enthusiasten des Rhythmikers Riemann der geniale Philosoph Friedrich Nietzsche gehörte; er hat im „Fall Wagner" (1888) gesagt, daß die Bewegung, die Wagner erschuf, ganze zugehörige Wissenschaften aus jahrhundertealter Scholastik emportauchen lasse. „Ich hebe," schreibt er, „um ein Beispiel zu geben, mit Auszeichnung die Verdienste Riemanns um die Rhythmik hervor, des ersten, der den Hauptbegriff der Interpunktion auch für die Musik geltend gemacht hat (leider vermittelst eines häßlichen Wortes: er nennt's Phrasierung)." Nietzsche ist später, in seinen Briefen an Karl Fuchs und Peter Gast, noch oft auf Riemanns Phrasierung zu sprechen gekommen, teilweise immer wieder hervorhebend, daß Riemann auf dem einzigen richtigen Wege sei, den es noch gäbe, teilweise reservierter; er, der eben doch kein Musiker war, übersah, daß das Ziel der Phrasierungsbewegung nicht die Hindrängung der Komposition auf die Zerteilung des Melodienstroms in kleine, ausdrucksvolle „Gebärden des Affekts" war, sondern die Wiedererlangung des Verständnisses der Kunstideale unserer alten Klassiker. Näher auf Nietzsches Stellungsnahme einzugehen, ist hier nicht der Ort. Daß Riemanns Bestrebungen allmählich zu einer förmlichen „Phrasierungsbewegung" führten, erhellt aus vielen polemischen Aufsätzen jener Zeit und am besten aus einigen phrasierten Ausgaben alter Werke, die andere Musiker in den Handel brachten. Schließlich wurde sogar der Versuch gemacht, den Schein zu erwecken, als habe Riemann „hauptsächlich auf theoretischem Gebiete" die Phrasierungsbewegung vorwärts gebracht, während andere gleich mit

Ausgaben die Sache der „Praxis“ vertreten hätten. Riemann mußte daher den wirklichen Tatbestand, daß seine Phrasierungsausgaben seit 1883 im Handel waren, öffentlich feststellen und die begreifliche Verdunkelung seiner Verdienste gebührend festnageln. Diese Gefolgsmänner aber dachten nicht daran, Riemann zu unterstützen bei der überaus komplizierten Formulierung der Grundbegriffe der neuen Lehre; ganz allmählich brach sich bei Riemann die Erkenntnis durch von der prinzipiellen Auftaktsbedeutung der figurativen Werte, samt der Theorie der Anschlußmotive und der Unterscheidung leichter und schwerer Zeiten bis zur vollständigen Aufstellung des normalen achttaktigen Schemas mit seinen Verkürzungen und Erweiterungen. Die Vorarbeiten (Westphal, Lussy), die Riemann benutzen konnte, gingen ängstlich um die Aufdeckung der letzten Prinzipien herum, und die besten Versuche, an das Problem heranzukommen, fand Riemann nach und nach bei Männern des 18. Jahrhunderts (Joseph Riepel, Christoph Koch und Peter Schulz). Er sagt 1903 selbst:

„Schritt für Schritt hat die moderne Musiklehre sich mühsam durch das Dickicht irreleitender überkommener Anschauungen durchringen müssen, um überhaupt erst einen Ausblick auf die Möglichkeit einer Lehre zu gewinnen, die ihr so sehr not tut. Ich selbst habe an dieser Entwicklung lebendigen Anteil genommen, da ich seit 20 Jahren um die Formulierung der Grundbegriffe der neuen Lehre ringe und von Lustrum zu Lustrum um jeden Buchstaben kämpfen mußte, der eine Verschärfung der Definition auch nur erst des Problems bedeutete.

Meine musikalische „Dynamik und Agogik“ (1884) arbeitet sich noch mühselig durch den Wust falscher Definitionen, die wie ein undurchdringliches Gewirr der Wurzeln von Sumpfpflanzen unter dem anscheinend klaren, mit Blumen geschmückten Wasserspiegel sich jedem Vordringen in den Weg stellen. Entscheidend wurde der Moment, wo Friedrich Nietzsche das erlösende Wort fand, daß die musikalische Phrase die einzelne Gebärde des musikalischen Affekts sei (Briefe I, 373[1]). Nun war nur noch ein kleiner Schritt zu der in meinen „Elementen der musikalischen Ästhetik“ (1900) zuerst ausgesprochenen Unterscheidung lebender, wirklich geschehender Melodieschritte und solcher, welche sich nur als tote, gar nicht eigentlich aufgefaßte, zwischen den Grundtönen der einzelnen Motive finden, eine Aufstellung, in der ich mich mit Eduard Sievers berührte. So bin ich also eigentlich erst seit wenigen Jahren noch bei den allerersten Anfängen

---

[1]) (Anmerkung Riemanns.) Die Erkenntnis läuft aber auf Richard Wagner zurück (Oper und Drama III. 5, Ges. W. IV. S. 220), dessen tiefgehendes intuitives Verständnis der letzten Prinzipien des musikalischen Rhythmus man nunmehr rückschauend mit Staunen in seinen mit dem Ausdrucke ringenden Aufführungen „Oper und Drama“ II. 2, Ges. W. IV. 148—160 erkennen wird.

angelangt, nachdem ich noch mit ganz befangenem Blick, nur geleitet von halb unbewußten künstlerischen Instinkten, bereits seit 1883 Serien von Werken der Klassiker nach einem System bezeichnet herausgegeben habe, das noch gar nicht existierte, sondern während dieser Arbeiten allmählich entstand. Nun endlich bin ich — hoffe ich — so weit, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik (oder Metrik, oder wie sonst man diese Lehre im ganzen nennen will) mit einiger Aussicht auf gutes Gelingen zu skizzieren und damit die Grundlage zu schaffen für eine Disziplin, die voraussichtlich wenigstens das 20. Jahrhundert intensiv beschäftigen wird. Denn es ist mir nicht im geringsten zweifelhaft, daß ganz neue Zweige der Musiktheorie sich nun erst zu ungeahnter Bedeutung entwickeln werden, daß eine weitschichtige Literatur entstehen wird, welche in ganz ähnlicher Weise die Musikklassiker kommentiert und in Einzelfällen über wenige Takte lange Abhandlungen veranlassen kann, wie solche über einzelne Stellen der Klassiker der Poesie seit langem an der Tagesordnung sind." Bereits in der „Musikalischen Dynamik und Agogik" (1884) und noch zu Anfang des Jahres 1904 konnte Riemann in seinem Lexikon (Artikel Auftakt) schreiben: der Satz, daß alle Figuration zunächst, im Prinzip, neue Auftaktwerte bringt, sei in dieser Schärfe sein geistiges Eigentum. Da führte ihn ein Zufall zu dem vollkommen in Vergessenheit geratenen Joseph de Momigny, der, wenn sich kein neuer Vordermann entdecken läßt, als der eigentliche erste Begründer der Phrasierungslehre zu gelten hat. Dieser Mann hat mit dem Vollbewußtsein der Wichtigkeit seiner Erkenntnisse die Fundamentalsätze der Phrasierung aufgestellt; er schrieb mit einem grandiosen Stolz, daß die von ihm zum ersten Male ausgesprochene Wahrheit, daß die Musik vom Leichten zum Schweren laufe (und nicht umgekehrt), so wichtig sei, daß man sie über das Portal der Musikschulen als Inschrift setzen solle, und daß sie allein, in seinen Grabstein gemeißelt, ihn für alle Zeiten unvergessen mache. Die obligatorische Auftaktsbedeutung der leichten Werte, die Identität des geraden und ungeraden Taktes, die Unterscheidung der weiblichen und männlichen Endungen — d. h. also in nuce die gesamte Phrasierungslehre — hat Momigny bereits 1818 aufgestellt. Es ist nun ein seltsames Schicksal, daß Riemann selbst wieder derjenige sein mußte, der für seine vermeintlich neuen Ideen die Autorschaft auf Denker vergangener Zeiten zurückverweisen mußte. So war es ihm schon bezüglich der dualen Fundamentierung der Harmonielehre ergangen (Zarlino 1558), ebenso bezüglich der Fundamentierung der Harmonie (Rameau 1722) und bezüglich der Lehre vom Periodenbau (H. Chr. Koch 1795). Dies möchten doch alle die nicht übersehen, die Riemann gern als einen immer auf das absolut Neue begierigen Geist charakterisieren. Riemann selbst hat darauf aufmerksam gemacht, als er

in der Erörterung der (von ihm gleicherweise nicht „erfundenen") Symmetriezahlen, welche die Komplikationen des Periodenbaues aufdecken sollen, erzählte, daß er zu der Unterscheidung von schweren und leichten Takten von Karl Bargheer angeregt worden sei. Im Falle Momignys freilich mußte Riemann erschrecken, als er zum ersten Male die frappierenden Thesen dieses von Fétis total mißverstandenen Franzosen las: „Offenbar stand mein leibhaftiger Doppelgänger vor mir." Übersetzt man einige Termini Momignys in die Sprache Riemanns, so ergeben sich Sätze, die fast wörtlich in Riemanns „Dynamik und Agogik" stehen. Das endgültige Urteil über seine Entdeckung mußte Riemann schließlich in die Feststellung zusammenfassen, daß weder Westphal, noch Lussy, noch er selbst etwas Neues gesagt hätten, sondern nur wiederholt, was Momigny lange vor ihnen behauptete. Und damit hat Riemann für seinen Teil mit dem Verlust der Priorität für seine Aufstellungen den glänzendsten Beweis der Richtigkeit seiner Arbeiten zur Metrik und Rhythmik der Musik gewonnen. Die bedeutendsten rhythmischen Studien unserer Tage, die in den letzten Jahrgängen der von Dom Mocquereau geleiteten Paléographie musicale vorliegen, stellen Riemanns rhythmische Arbeiten in sehr markierter Weise in den Vordergrund.

Das musikalische Leben Hamburgs war in den Jahren, die Riemann daselbst verbrachte, sehr entwickelt und reich an wertvollen Eindrücken. Bülow stellte den jungen Richard Strauß mit dessen F-moll-Symphonie vor, die ersten Aufführungen der Symphonien Tschaikoffskys machten Furore, am Stadttheater unter Pollini wurden besonders Rubinsteins Opern in den Vordergrund gestellt — von denen Riemann namentlich die Sulamith schätzt — und vor allem kamen verschiedene Werke von Brahms zur ersten Aufführung. Als auf Bülows Anregung hin Brahms im Jahre 1889 den Ehrenbürgerbrief Hamburgs erhielt, sprach Brahms seinen Dank für die hohe Auszeichnung in Tönen aus, indem er die für achtstimmigen a-cappella-Chor gesetzten „Fest- und Gedenksprüche" dem Hamburger Bürgermeister Dr. Petersen widmete. Im Sommer 1889 gelegentlich einer Industrie- und Gewerbeausstellung wurde unter Bülows Hauptleitung ein Musikfest abgehalten, bei dem (unter der Direktion von Julius Spengel) der neue Brahms zur Aufführung kam. Riemann hatte auf Bülows Veranlassung das Programmbuch ausgearbeitet, und so ergab sich ihm ohne weiteres die Gelegenheit, den verehrten Meister persönlich kennen zu lernen. Ein Mißverständnis aber, das des besten Humors nicht entbehrt, sollte zunächst freundschaftliche Beziehungen nicht aufkommen lassen. Es war in der Probe. Riemann saß neben Brahms und äußerte zu ihm, als der Dirigent das Tempo an der Stelle „und ein Haus fället über das andere" ein wenig langsam nahm: „Das habe ich mir doch ganz anders gedacht."

Brahms bezog die Kritik auf sein Werk (und nicht auf die Ausführung) und erwiderte sehr prompt: „Dann müssen Sie es selbst mal komponieren.“ Das Mißverständnis ließ sich natürlich bald aufklären, und Brahms nahm noch Gelegenheit, Riemann zu danken dafür, daß er ihn im Programmbuch „in so guten Geruch gebracht habe“.

Noch oft ist Riemann mit Brahms zusammengekommen, und in diese Zeit, an die Riemann mit großer Freude zurückdenkt, fällt eine kleine Episode, die wir (in Riemanns Darstellung) nicht zuletzt deshalb wiedererzählen wollen, weil sie einen produktiven Wert hat. „Es war in den ersten Zeiten der Hamburger „Neuen Abonnementskonzerte“ unter Bülow, daß dieser an einem Abende, wo auch Brahms in Hamburg anwesend war, die Beethovensche „achte“ aufführte, bekanntlich eine seiner Glanzleistungen als Dirigent. Da war denn mein Erstaunen nicht gering, als sich das Trio des Menuetts im dritten Takt mit einem neuen Rhythmus in den Hörnern präsentierte:



an Stelle des allein überlieferten (a). Aber was ist das? bei der Wiederholung der Stelle höre ich deutlich Oktavenparallelen zwischen der Melodie und dem arpeggierend begleitenden Cello. Ein Blick auf die in der Hand meiner neben mir sitzenden Frau befindliche Partitur bestätigt mir die durch Änderung des Rhythmus entstandene Parallelführung:



Nach dem Konzert beim gemütlichen Zusammensein in Ehmkes Restaurant am Gänsemarkt forschte ich nach der Herkunft der Änderung und erhielt von Karl Bargheer, dem Konzertmeister, die Auskunft, daß (der nicht anwesende) Bülow in der Probe erklärt habe, der überlieferte, im dritten Takt umsetzende Rhythmus sei nicht Beethovensch, so könne Beethoven nicht geschrieben haben. „Nein,“ warf der anwesende Brahms ein, „das hat Bülow nicht gesagt; sondern er hat gesagt, daß Beethoven nicht so geschrieben hat.“ Und nun erzählte Brahms von einem in seine Hände gelangten Korrekturblatt der Symphonie mit eigenhändigen Einzeichnungen Beethovens, auf welchem die fragliche Stelle so stehe, wie sie heute gespielt worden. „Auch mit den Oktaven zwischen erstem Horn und Cello?“

warf ich ein. Allgemeines Entsetzen. „Oktaven? wo?“ Eine Partitur war nicht zur Hand. Der anwesende erste Cellist K... war nicht in der Lage, Auskunft zu geben, wie sein Part in dem betreffenden Takt lautete, entsann sich aber nicht einer Änderung in demselben gegen das Gewohnte. Musikdirektor S..., der ganz aufgeregt aufgesprungen war, verlängerte die Muschel seines rechten Ohres mit der Hand, um schärfer die im Geiste reproduzierte Stelle zu hören, erklärte aber: „Ich höre keine Oktaven.“ Am folgenden Vormittag suchte ich Brahms im Hotel auf und lieferte ihm den Beweis für meine Behauptung. „Es sind ja nur,“ bemerkte ich, „Oktaven im Akkord; aber sollten dieselben nicht doch einen Pedanten veranlaßt haben, die Stelle zu ändern?“ „Beethoven war ein Pedant!“ fuhr Brahms dazwischen. „Gestatten Sie eine Frage,“ fuhr ich fort, „würden Sie die Oktaven stehen lassen, wenn Sie dieselben in einer Ihrer Partituren entdeckten?“ „Niemals!“ rief Brahms mit gerötetem Antlitz. Daß an der ganzen Geschichte zweifellos der Stecher schuld gewesen ist, wurde mir erst später klar. Beethoven hat ganz gewiß die Hörner ursprünglich so geschrieben, wie damals unter Bülow auf Brahms Mitteilung hin restauriert wurde, aber ohne die Oktaven im Cello; der Cellopart hat vielmehr im dritten Takt gelautet wie im ersten:



Beethoven hat die durch den Stichfehler c a f statt f a c entstandenen Parallelen bei einer späteren Revision entdeckt, die Änderung des Stechers entweder nicht als solche erkannt, oder wegen des besseren Anschlusses an das folgende e gutgeheißen und die emphatische Änderung des Rhythmus vorgenommen, durch welche das Trio ganz sicher bedeutend gewonnen hat. Die fragliche Aufführung wird wohl die einzige mit der veränderten Lesart geblieben sein.“

Riemanns große Verehrung des Komponisten Brahms hat ihren schönsten Ausdruck gefunden in einem Aufsatz, der nach Brahms Tode geschrieben wurde, als ein jüngerer Ästhetiker in einer pietätlosen Weise die Hoffnung aussprach, daß mit dem Tode des Menschen Brahms auch der Komponist auf dem Friedhof der Geschichte angelangt sei. — Begnügen wir uns hier, festzustellen, daß in der Konzertsaison 1907—1908 Beethoven, Bach und Brahms die Programme der deutschen Konzerte vollständig beherrschen; selbst Mozart mußte zurückstehen! — Es ist auch Riemanns Überzeugung, daß das Heil der nächsten Zukunft der Musik in der Nachfolge Brahms’ zu suchen ist, d. h. auf dem Wege, den Brahms eingeschlagen hat: gründ-

liches Studium der Alten. Schließlich erwähnen wir noch aus Riemanns Beziehungen zu Brahms eine überaus charakteristische Episode: Als Riemann in seinem Aufsatz „Einige seltsame Noten bei Brahms und Anderen" frappante harmonische Wirkungen analysiert hatte, war Brahms über diese Entschleierung nicht sehr erfreut und meinte durchaus ernsthaft: „Man dürfe nicht zeigen, wie es gemacht würde!"

In die Hamburger Jahre Riemanns fällt noch die Abfassung der Mehrzahl seiner „Katechismen" (bis 1902 17 Bände) und des „Opernhandbuchs", das ihn zwar überall sehr bekannt gemacht hat, das aber doch zu jenen Geisteskindern gehört, die allmählich die Zuneigung ihres Schöpfers verlieren, weil sie keiner inneren Nötigung ihre Entstehung verdanken.

Im April 1890 finden wir Riemann am fürstlichen Konservatorium in Sondershausen. Dort schrieb er seine klassische, Spitta gewidmete Analyse der berühmten „48" von Bach, von der er selbst sagt, daß er selten mit einer solchen anhaltenden warmen Begeisterung gearbeitet habe. Das Buch ist zwar von der Fachkritik kaum bemerkt worden, aber ein feiner Kenner der Materie, Ebenezer Prout, hat unter Hinweis auf Riemanns Werk in seiner „Fugal analysis" davon abgesehen, seinerseits dem Wohltemperierten Klavier Beispiele zu entnehmen. — Von der Es-dur-Symphonie Riemanns (op. 30), die 1890 in Sondershausen zur Aufführung kam, wissen wir nichts zu berichten; das Werk ist nicht gedruckt worden. Schon im September desselben Jahres macht sich Riemann von neuem auf den Weg und folgte einem Rufe an das von Albert Fuchs geleitete Konservatorium in Wiesbaden. Seine Sondershäuser Schüler folgten ihm dorthin nach, und Riemanns größte Freude bestand wohl darin, seinen besten Schüler, Max Reger, mit allen Kräften zu fördern. Fünf Jahre hindurch hat dieses kühne, aufstrebende Talent, das von dem Organisten Lindner in Riemanns Harmonielehre eingeweiht worden war, die Unterweisung Riemanns genossen; schließlich wurde Reger auf Riemanns Empfehlung 1895 am Wiesbadener Konservatorium als Lehrer angestellt. In Wiesbaden begann Riemann auch mit der Redaktion älterer Musikwerke; zufällig entdeckt er die deutsche Variationensuite Scheins und die überragende Bedeutung Abăcos; er gibt vier Bände alter italienischer Kammermusik heraus und zwei Sammlungen alter deutscher Tänze. Auf der Suche nach den Wurzeln der Kunst der Wiener Klassiker macht er später (in Leipzig) die große Entdeckung der Bedeutung des Meisters Johann Stamitz, seiner Vordermänner und Schüler, und diese Entdeckung wird ihm zum seelischen Erlebnis: „Die Wiederentdeckung der Bedeutung genialer Meister der Tonkunst, wie Abăco, J. Fr. Fasch und Johann Stamitz rechnet der Verfasser zu den erhebendsten Momenten seines Lebens." Schließlich findet er in der Gesellschaft der Mannheimer Johann Schobert, den Schöpfer der Ensemblemusik mit obligatem

Klavier, und keine geringere Freude bereitet ihm die Auffindung der Mödlinger Tänze Beethovens vom Jahre 1819. In die letzten Jahre (1903 ff.) fällt seine Erkenntnis der epochemachenden Bedeutung des Florenz von 1300 als Wiege des von Instrumenten begleiteten Kunstliedes, und die Entzifferung der byzantinischen Notenschrift. Schon 1895 sah sich Riemann wiederum genötigt, einen neuen Wirkungskreis zu suchen, und ging nach Leipzig zurück, wo er wieder als Privatdozent in den Lehrkörper der Universität eintrat. Gern hätte er seine Kräfte dem Konservatorium dieser Stadt zur Verfügung gestellt; aber — difficile satiram non scribere — auch diesmal war kein Platz frei für den Mann, den alle maßgeblichen Instanzen nicht nur als den Schöpfer der modernen Harmonielehre, sondern als den ersten Theoretiker unserer Zeit hingestellt haben. Auch sonst fand damals Riemann in Leipzig überall verschlossene Türen, und so mußte er schließlich unermüdlich tätig sein. Den übermäßig langen Arbeitstag verbringt er seitdem ohne große Pausen am Schreibtisch oder widmet sich seinen Schülern, unter denen viele Ausländer sind. Von 1896 ab bis zum heutigen Tage verfaßt er mit einer erstaunlichen Produktivität eine lange Reihe historischer und theoretischer Arbeiten schweren Zuschnitts: Notenschrift und Notendruck (1896), Geschichte der Musiktheorie (1898), Die Elemente der musikalischen Ästhetik (1900), Geschichte der Musik seit Beethoven (1901), Große Kompositionslehre (1902—03, 2 Bde.), System der musikalischen Rhythmik und Metrik (1903), Handbuch der Musikgeschichte (1904—07, 3 Bde.) u. a. Im Jahre 1901 wird er zum außerordentlichen Professor ernannt, 1905 wird die Professur zu einer etatsmäßigen gemacht, und endlich wird sein Lieblingswunsch erfüllt mit dem vom sächsischen Ministerium des Unterrichts geschaffenen musikwissenschaftlichen Institut, das unter dem Namen „Collegium musicum" im Herbst 1908 mit Riemann als Direktor ins Leben getreten ist.

Der reizvollen Aufgabe nachzugehen, hier auch ein Bild des Menschen Riemann zu geben, würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten. Dies Eine ist aber hier noch zu sagen: daß Riemanns Familienleben für die Entwicklung seines Charakters und für sein Schaffen von wesentlicher Bedeutung gewesen ist; denn wenn Riemann in früheren Jahren den Realitäten des Lebens stärker trotzte, als es Andere vermögen, so verdankt er dies in erster Linie seiner um ihn treu besorgten, mutigen Gattin. Mit Glück und Stolz mußte es beide erfüllen, daß ihnen fünf Kinder erblühten, die den Namen Riemann zu neuen Ehren bringen werden. Dr. Robert Riemann genießt den Ruf eines vortrefflichen Germanisten, der Assessor Dr. Hans Riemann steht in sächsischen Staatsdiensten, Dr. Konrad Riemann ist Arzt und Dr. Else Riemann Lehrerin in Hamburg; die jüngste Tochter Dina zeigt eine vielversprechende Begabung.

Verzeichnis der Werke Hugo Riemanns.

(Ein Versuch.)

I. Bücher und Schriften.

1. Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems. (Als Dissertation unter dem Titel „Über das musikalische Hören".) Leipzig 1873.
2. Vademecum für den ersten Klavierunterricht. Leipzig 1876.
3. Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig 1877.
4. Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle. Berlin 1877.
5. Die Hilfsmittel der Modulation. Berlin 1877.
6. Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.
7. Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre. Leipzig 1880. 2. vermehrte Auflage unter dem Titel „Handbuch der Harmonielehre" 1887, 3. Auflage 1898, 4. Auflage 1906. (Französisch von Calvocoressi, Leipzig 1902, italienisch von G. Settaccioli, Leipzig 1906.)
8. Die Entwickelung unserer Notenschrift. (Waldersees Sammlung „Musikal. Vorträge".) Leipzig 1881.
9. Musik-Lexikon. 1. Auflage, Leipzig 1882, 2. Auflage 1884 (beide Auflagen in der Sammlung „Meyers Fachlexika", Leipzig, Bibliographisches Institut), 3. Auflage 1887; 4. Aufl. 1894; 5. Aufl. 1900; 6. Aufl. 1905; 7. Aufl. 1909 (sämtlich in Max Hesses Verlag); englisch von J. G. Shedlock (London 1895—96, 4. Aufl. 1908); französisch von G. Humbert (Paris 1895—98); russisch von B. Jurgenson (Moskau 1904).
10. Die Natur der Harmonik. (Waldersees Sammlung „Musikal. Vorträge" Nr. 40.) Leipzig 1882.
11. Der Ausdruck in der Musik. (Waldersees Sammlung „Musikal. Vorträge" Nr. 50.) Leipzig 1883.
12. Elementar-Musiklehre. Hamburg 1883.
13. Neue Schule der Melodik. Entwurf einer Lehre des Kontrapunkts nach einer neuen Methode. Hamburg 1883.
14. Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien. Hamburg, St. Petersburg 1883. 2. Auflage 1890.
15. Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikal. Phrasierung. Hamburg 1884.
16. Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre. Hamburg 1887; russisch v. J. Engel. Petersburg 1896.
17. Opern-Handbuch. Repertorium der dramatisch-musikalischen Literatur (Opern, Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramatischen Kan-

taten usw.). Ein notwendiges Supplement zu jedem Musiklexikon. Mit zwei Supplementen unter Mitwirkung von F. Stieger. Leipzig 1887, 1893.

18. Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. Leipzig 1888. 2. gänzlich durchgearbeitete und erweiterte Auflage 1908; englisch von S. H. Lovewell, Leipzig 1904.
19. Wie hören wir Musik? Drei Vorträge. Leipzig 1888.
20. Katechismus der Musikinstrumente. (Kleine Instrumentationslehre.) Leipzig 1888; 4. Auflage 1908; englisch bei Augener & Co.
21. Katechismus der Musikgeschichte. Leipzig 1888. 3. Auflage 1906; englisch bei Augener & Co., London; russisch von N. Kaschkin, Moskau 1897; tschechisch von Jar. Borecky, Prag 1903; italienisch von L. E. Bongioanni, Turin 1908.
22. Katechismus der Orgel (Orgellehre). Leipzig 1888. 2. Auflage 1901.
23. Allgemeine Musiklehre (Katechismus der Musik). Leipzig 1888, 4. Auflage 1908; englisch bei Augener & Co., London.
24. Katechismus des Klavierspiels. Leipzig 1888, 3. Auflage 1905; englisch bei Augener & Co., London; russisch bei Jürgenson in Moskau.
25. Grundriß der Kompositionslehre. (Musikalische Formenlehre.) Leipzig 1889. 3. Auflage 1905; englische Ausgabe bei Augener & Co. in London.
26. Anleitung zum Generalbaßspielen (Harmonie-Übungen am Klavier). Leipzig 1889, 2. Auflage 1903.
27. Katechismus des Musik-Diktats. (Systematische Gehörsbildung.) Leipzig 1889, 2. Auflage 1904.
28. Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz.) Leipzig 1890, 3. Auflage 1906.
29. Katechismus der Phrasierung (mit Carl Fuchs), Leipzig 1890; neue Ausgabe als „Vademecum der Phrasierung" (Leipzig 1909).
30. Grundlinien der Musik-Ästhetik. (Wie hören wir Musik?) Leipzig 1890, 2. Auflage 1903; englisch London 1895.
31. Katechismus der Fugen-Komposition. (Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier.) Leipzig 1890, 2. Auflage 1906; englische Ausgabe bei Augener & Co., London.
32. Katechismus der Gesangskomposition. (Vokalmusik.) Leipzig 1891.
33. Katechismus der Akustik. (Musikwissenschaft.) Leipzig 1891.
34. Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London, New York 1893; 2. Auflage 1903. Englisch von R. H. Bewerunge, London 1896; französisch von G. Humbert, London 1899; russisch von J. Engel, Petersburg 1896.
35. Katechismus der Fugen-Komposition. (3. Teil, Analyse von Bachs „Kunst der Fuge".) Leipzig 1894.
36. Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze über Musik. Frankfurt a. Main 1895. (1. Band.)
37. Notenschrift und Notendruck. Bibliographisch-typographische Studie. Leipzig 1896. 88 Seiten mit 28 Faksimiletafeln in Phototypie.
38. Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. Leipzig 1898.
39. Die Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin 1900; französisch von Georges Humbert (Paris 1906).
40. Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. 2, Leipzig 1900. Bd. 3, Leipzig 1901.

41. Epochen und Heroen der Musikgeschichte. In Spemanns „Goldenem Buch der Musik". Berlin und Stuttgart 1900.
42. Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900). Berlin u. Stuttgart 1901.
43. Anleitung zum Partiturspiel. Leipzig 1902 (englisch 1903, 2. Auflage 1905).
44. Katechismus der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) Leipzig 1902; tschechisch von E. Höffer, 1903; englisch 1903.
45. Große Kompositionslehre. I. Band: Der homophone Satz. (Melodielehre und Harmonielehre.) Berlin u. Stuttgart 1902.
46. — II. Band: Der polyphone Satz. (Kontrapunkt, Fuge und Kanon.) Berlin u. Stuttgart 1903.
47. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903.
48. Programmbuch zum Siebenten Großen Musikfest zu Stuttgart. Stuttgart 1903.
49. Handbuch der Musikgeschichte. I. Band, I. Teil: Altertum und Mittelalter (bis 1450). Leipzig 1904.
50. Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik. Leipzig 1905.
51. Handbuch der Musikgeschichte. I. Band, II. Teil: Die Musik des Mittelalters (bis 1450). Leipzig 1905.
52. Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. Leipzig 1906.
53. Normal-Klavierschule für Anfänger. Leipzig 1906.
54. Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. u. 16. Jahrhunderts. Langensalza 1907. (Musikalisches Magazin, herausgegeben von Ernst Rabich, Heft 17.)
55. Handbuch der Musikgeschichte. II. Band, I. Teil: Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). Leipzig 1907.
56. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Leipzig 1908.
57. Grundriß der Musikwissenschaft. Leipzig 1908.
58. Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert. Leipzig 1909.

58a. Analysen für den Musikführer. 1. Tschaikoffsky, VI. Sinfonie H-moll. 2. Wagner, Kaisermarsch. 3. Volkmann, Sinfonie D-moll. 4. Volkmann, Sinfonie B-dur. 5. Brahms, Sinfonie E-moll. 6. Brahms, Sinfonie F-dur. 7. Tschaikoffsky, Manfred op. 57 (russische Ausgabe von B. Jürgenson, Moskau 1903).

Ia. Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Werke.

1. Marx, Ad. Bernh.: a) Die Lehre von der musikalischen Komposition. 1. Teil: Die reine Komposition. 10. Auflage. Neu bearbeitet von Hugo Riemann. Leipzig 1887.

   b) 2. Teil: Die freie Komposition. 7. Aufl. Neu bearbeitet von Hugo Riemann. Leipzig 1890.

   c) 4. Teil: Fortsetzung der angewandten Kompositionslehre. Neu bearbeitet von Hugo Riemann. Leipzig 1888.
2. A. F. Christiani: The principles of musical expression. New York 1886, ins Deutsche übersetzt von Hugo Riemann als „Das Verständnis im Klavierspiel" (Leipzig 1886).
3. F. A. Gevaert: Nouveau traité d'instrumentation (1885), deutsch von Hugo Riemann als „Neue Instrumentenlehre" (Leipzig 1887).
4. F. A. Gevaert: Les origines du chant liturgique (1890), deutsch von Hugo Riemann als „Der Ursprung des römischen Kirchengesangs" (Leipzig 1891).

5. G. Morphy: Les luthistes espagnols du XVIe siècle (1902), deutsch von Hugo Riemann als „Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts“ (Leipzig 1902).
6. J. Ph. Rameau: De la Mécanique des doigts sur le clavessin (1721); ins Deutsche übertragen von Hugo Riemann in seinem Aufsatz „Rameau als Klavierpädagoge“ (1889, Präludien und Studien II, S. 70 ff.).
7. Ch. M. Widor: „Die Technik des modernen Orchesters“. Aus dem Französischen übersetzt von Hugo Riemann. Leipzig 1904.
8. Alex. W. Thayer: Ludwig von Beethovens Leben. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters. 4. Band 1907 und 5. Band 1908, herausgegeben von Hugo Riemann.

II. Systematisches Verzeichnis der verstreuten Aufsätze Hugo Riemanns.

Zusammengestellt von Hugo Sočnik (Leipzig).

Vorwort.

Dieses Verzeichnis soll keine Statistik sein, sondern ist für den praktischen Gebrauch bestimmt. Ich habe deshalb die Übersicht nicht durch die Aufführung jeder einzelnen Zeile erschwert, die etwa Kritiken abwehrt u. a., ohne dabei Neues zu bringen. Aus demselben Grunde bedauere ich nicht die Unmöglichkeit, trotz der liebenswürdigen Unterstützung durch die Redaktionen, die Opernkritiken einwandfrei nachzuweisen, die Riemann im Jahre 1873 erst für das „Leipziger Tageblatt“, dann für die „Leipziger Neuesten Nachrichten“ geschrieben hat. Sehr schmerzlich ist es mir dagegen, über seine Mitarbeit an der „Hamburgischen Musikzeitung“ (Red. A. E. Böhme) nur die kümmerlichen Angaben bringen zu können, die die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ enthält. Meine verschiedenen Versuche haben auch in Hamburg leider nur den ersten Jahrgang der „H. M.“ auftreiben können. Im übrigen wird jeder, der sieht, an welchen scheinbar unergiebigen Stellen ich manche Aufsätze gefunden, es begreifen, daß ich die weitere Möglichkeit solcher „Entdeckungen“ zugeben muß. Wichtiges freilich wird kaum noch hinzuzufügen sein. Die Aufzeichnungen gehen bis zum 30. Juni 1909.

Die Ordnung nach Materien und gegebenenfalls nach Spezialgebieten scheint mir wegen meiner Tendenz wünschenswert. Innerhalb der einzelnen Abschnitte ist die zeitliche Aufeinanderfolge innegehalten. Hier wie in jenen Fällen, wo die Zugehörigkeit der Aufsätze verschieden gefaßt werden kann, sollen die Hinweise durch die fett gedruckten Zahlen (die sich auf die durchlaufende Numerierung beziehen) eine schnelle zuverlässige Übersicht ermöglichen. Zu dem gleichen Zwecke habe ich Band und Seite der „Präludien und Studien“ angegeben, wenn der Aufsatz in dieser Sammlung noch einmal abgedruckt ist.

Hoffentlich bewährt sich mein Verzeichnis für Manchen als willkommenes und brauchbares Hilfsmittel und erreicht auch seine Nebenabsicht, noch recht viele zu Forschungsreisen und Abenteuern über die Lethe zu locken.

Der Meister aber möge Nachsicht üben mit dieser Katalogarbeit, die mir so ungewohnt ist und sie hinnehmen als einen kleinen Beweis meiner Dankbarkeit.

Schlüssel zu den Abkürzungen.

A. M. = Allgemeine Musikzeitung.
G. = Grenzboten.
H. K. = Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
H. M. = Hamburgische Musikzeitung (Red. A. E. Böhme).

Kl. = Klavierlehrer.
M. = Musik.
M. K. = Hesses Deutscher Musiker-Kalender.
M. M. = Monatshefte für Musikgeschichte.
M. R. = Monthly Musical Record (Augener, London).
M. W. = Musikalisches Wochenblatt.
N. M. = Neue Musikzeitung.
N. L. = Neue Zeitschrift für Musik.
P. = Präludien und Studien.
S. d. I. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
Z. d. I. = Zeitschrift d. I. M. G.
p. = pagina.
pp. = paginae.
Lateinische Zahl nach Jahreszahl bedeutet Bandzahl, sonst Zusätze.
Zusätze und Hinweise sind, wo nicht fett gedruckt, durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Anm. Die Notenbeilagen der H. K. haben besondere Seitenzählung.

I. Beiträge zu Biographien und Charakteristiken.

1. Abt. Vogler. H. M. 88. p. 461. **71.**
2. J. Ph. Rameau als Klavierpädagoge. Kl. 93. p. 197 [P. II. 71].
3. Beethoven als Klavierpädagoge. M. W. 93. pp. 541. 553. 569. 581. **101.**
4. Die Söhne Bachs. I Ph. E. Bach. H. K. 97. p. 28. [P. III. 173.]
5. Zur Erinnerung an den 31. Januar 1797. M. W. 97. p. 77.
6. Johannes Brahms †. H. K. 97. p. 73. [P. III. 215.]
7. Johannes Brahms. [Nekrolog.] M. K. 98. p. 136.
8. Johann Friedrich Fasch und der freie Instrumentalstil. H. K. 00. pp. 82. 102.
9. Johann Stamitz (1715—1757) H. K. 01/02 p. 1. **12. 20.**
10. Peter Iljitsch Tschaikowsky. Vortrag, gehalten auf der Tschaikowski-Feier in Pyrmont am 28. Juni 1902. A. M. XXIX. Nr. 28. 29.
11. Friedrich Chrysander. [Nekrolog.] M. K. 03. p. 137.
12. Ein vergessener Großmeister. [Johann Stamitz.] M. K. 03. p. 139. **9. 20.**
13. Wer kennt den Komponisten? [Über Beethovens 11 Mödlinger Tänze] H. K. 03/04. pp. 113. 131. **192. 193. 200. 207. 208. 18. 19. 3. 21.**]
14. Prof. Dr. Heinrich Bellermann. [Nekrolog.] M. K. 04. p. 141.
15. Anton Dvořák. [Nekrolog.] M. K. 05. p. 135.
16. Eduard Hanslick. [Nekrolog.] M. K. 05. p. 137.
17. Die Wurzeln der Kunst Mozarts. M. 05/06. II. p. 13. **102.**
18. Tänze Beethovens aus dem Jahre 1819. M. 06/07. IV. p. 364. **13. 19. 192. 193. 200. 207. 208. 3. 21.**
19. Beethovens Mödlinger Tänze vom Jahre 1819. Z. d. I. 07/08 p. 53. **13. 18. 192. 193. 200. 207. 208. 3. 21.**
20. Stamitz oder — Monn? H. K. 07/08. pp. 97. 113. **9. 12.**
21. Beethoven und die Mannheimer. M. 07/08. III. pp. 3. 85. **3. 21. 18. 19. 13. 207. 192. 193. 200. 208.**
22. Frédéric Auguste Gevaert †. Z. d. I. 09. p. 102.

II. Geschichte.

a. Beiträge zur Geschichte einzelner Epochen, Kunstformen und Instrumente.

23. Orgelbau im frühen Mittelalter. A. M. 79. pp. 49. 65. 81. [P. II. 190.]
24. Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik (1879). P. II. 212.
25. Tabellen zur Musikgeschichte. Musik-Taschenbuch der Edition Steingräber.
26. Wann kam die Suite auf? M. M. 94. p. 83. **27. 28. 32. 39.**
27. Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite. M. W. 95. pp. 337. 353. 365. 377. 393. 405. **26. 28. 32. 39.**
28. Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform. Aula 95. [P. III. 157.] **26 27. 32. 39.**
29. Die Melodik der deutschen Minnesänger. M. W. 97. pp. 1. 17. 33. 45. 61. 389. 401. 413. 425. 437. 449. 465. 481. 497. 513. **36. 40. 45. 49.**
30. Die Triosonaten der Generalbaßepoche. H. K. 97. pp. 153. 171. 187. [P. III. 129.]
31. Eine Symphonie aus dem 15. Jahrhundert. Kl. 98. pp. 41. 57. 69 (mit Notenbeilage).
32. Die französische Ouvertüre (Orchester-Suite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. M. W. 99. pp. 1. 19. 35. 51. 65. 81. 97. 113. 129. 157. **26. 27. 28. 39.**
33. Das weltliche mehrstimmige Lied im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. M. W. 99. p. 310. **34. 42. 43. 46. 141.**
34. Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters. M. W. 00. pp. 285. 309. 321. 333. 345. 429. 441. **158. 165. 33. 42. 43. 46. 141. 179. 61.**
35. Ulrich Hahn, der Erfinder des Notentypendrucks. M. W. 01. p. 327.
36. Die Melodik der Minnesänger. M. W. 02. pp. 429. 442. 457. 470. **29. 40. 45. 49.**
37. Die Anfänge der Violoncell-Literatur. H. K. 02/03. p. 37.
38. Die Originalkomposition für Instrumente im 16. Jahrhundert. H. K. 04/05. p. 138.
39. Zur Geschichte der deutschen Suite. S. d. I. 04/05. p. 501. **26. 27. 28. 32.**
40. Die Melodik der Minnesänger. M. W. 05. pp. 761. 777. 797. 817. 837. 857. **29. 36. 45. 49.**
41. Collegium musicum. Mitteil. v. Breitkopf & Härtel. Nr. 71. p. 27. 15. **137. 160.**
42. Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrhundert. H. K. 05/06. p. 4. **33. 34. 43. 46. 141. 179.**
43. Das Kunstlied im 14. bis 15. Jahrhundert. S. d. I. 05/06. p. 529. **33. 34. 42. 46. 141. 179.**
44. Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi. M. 06/07. I. p. 140. (Mit Notenbeilage.)
45. Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger. M. W. 07. p. 753. **29. 36. 40. 49.**
46. Gesangskammermusik mit obligater Instrumentalbegleitung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. H. K. 07/08. p. 49. **33. 34. 42. 43. 141. 179.**
47. Die Entwicklung des modernen Instrumentalstils um 1750. N. M. 08, Nr. 1. 2.
48. Der strophische Bau der Tractus-Melodien. S. d. I. 08. Nr. 2.
49. Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadours und Trouvères. M. K. 09. p. 136. **29. 36. 40. 45.**
50. Die Herkunft der dynamischen Schwellzeichen. Z. d. I. 09. p. 137.

b. Beiträge zur Geschichte der Musiktheorie.

51. Die Uranfänge der deutschen Orgeltabulatur. A. M. 78. p. 609.
52. Noch einmal von den Uranfängen der Orgeltabulatur. A. M. 78. p. 806.

53. Über die *Μαρτυρίαι* der byzantinischen liturgischen Notation. Sitzungsberichte der philos.-philol. Klasse der k. bayr. Akad. der Wissensch., Bd. II, Heft 1. München 1882. **63. 64.**
54. Über die verschiedene Bedeutung des Color (der Schwärzung) in den Mensuralnotierungen des 16. Jahrhunderts. M. M. 88. p. 143.
55. Zur musikalischen Theorie und Praxis der Griechen. M. W. 96. pp. 1. 17. 29. 45. **60. 132.**
56. Die Tetrachorden-Mutation Hucbalds. M. W. 97. pp. 589. 605. 617. 633.
57. Die Sights des englischen Diskant. M. W. 99. p. 533.
58. Die Musiktheorie und ihre Geschichte. [Entgegnung.] A. M. XXVII. Nr. 8.
59. Anonymi introductorium musicae. [Abdruck mit Vorwort.] M. M. 97. p. 147 bis 98 erste Hefte.
60. Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift. S. d. I. 02/03. p. 558. **55. 132.**
61. Das Problem des Choralrhythmus. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1905. p. 13. **34. 158. 165.**
62. Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts. (Die musica ficta. Eine Ehrenrettung.) H. K. 06/07. pp. 4. 21.
63. Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift. S. d. I. 07/08. p. 1. **53. 64.**
64. Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift. Z. d. I. 07/08. p. 118. **53. 63.**
65. M. Ugolini de Maltero Thuringi ad M. Franciscum Culacium Polonum doctrinae suae non quidem novae attamen saepius erronee interpretatae „De cantu fractabili" brevis positio pro rudibus decem capitibus digesta. [Abdruck mit Übersetzung und Erläuterungen.] P. III. 185.

c. Beschreibungen von Handschriften.

66. Ein wenig bekanntes Lautenwerk. (Philipp Franz he Sage de Richee. 1695.) M. M. 89. p. 9.
67. Das Lautenwerk des Miquel de Fuenlana. (1554.) M. M. 95. p. 81.
68. Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen (Codex M. S. 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek) aufgefunden und beschrieben. Kirchenmus. Jahrb. 97, p. 73.
69. Abermals die Mondseer und Colmarer Handschrift. M. W. 98. p. 353.
70. Beschreibung einer Handschrift: Breviarium Benedictinum completum IX.—X. saeculi. Für K. W. Hiersemanns Verlag, Leipzig, 1904.

III. Beiträge zur Musiktheorie.

a. Zur Harmonielehre.

71. Zarlino als harmonischer Dualist. M. M. 80. pp. 155. 174.
72. Zur Orientierung über eine Akkordbezifferung. Kl. 82. p. 176.
73. Auch eine Umgestaltung der Generalbaßschrift. Kl. 85. p. 182.
74. Die harmonische Analyse als Ergänzung des Unterrichts in der Harmonielehre. M. W. 85. p. 173. 185. 197.
75. Ein transponierendes Tonsystem. N. Z. 86. pp. 283. 306.
76. Auch eine musikalische Tagesfrage. M. W. 87. pp. 169. 185. 197. 205.
77. Antwort auf den „Brief an eine Dame", betreffend die Harmonielehrmethode von Dr. H. Riemann. H. M. 88. pp. 339. 355.

78. Kurze Darlegung des Harmoniesystems und der neuen Bezifferung. H. M. 88. p. 356.
79. Über einige seltsame Noten bei Brahms und Anderen. M. W. 89. pp. 317. 329. 345. [P. III. 109.]
80. Von verdeckten Oktaven und Quinten. Ein Beitrag zur Lehre vom strengen vierstimmigen Satze. M. W. 90. pp. 481. 497. 513. 525. [P. I. 220.]
81. Die Neugestaltung der Harmonielehre. M. W. 91. pp. 513. 529. 541.
82. Der sog. strenge Stil und sein Wert für die musikalische Schulbildung unserer Zeit. Kl. 95. p. 95. [P. II. 121.]
83. Die Reform der Harmonie-Lehrmethode. Kl. 96. p. 258. [P. III. 47.] **85.**
84. Der Zopf der hängt ihm hinten. M. W. 98. p. 465.
85. Zur Neugestaltung der Harmonielehrmethode. M. W. 99. p. 581. **83.**
86. Symmetrie oder Parallelismus? M. K. 00. p. 145.
87. Das Problem des harmonischen Dualismus. N. Z. 05. pp. 2. 23. 43. 67.
88. Der Januskopf der Harmonie. M. K. 07. p. 135.

b. Zur musikalischen Phrasierung.

89. Die musikalische Phrasierung. G. 82. II, p. 226. 386. [P. I. 67.]
90. Legatobögen oder Phrasierungsbögen? Kl. 93. p. 41. [P. I. 88.]
91. Über musikalische Phrasierung. M. W. 83. pp. 81. 94. 119. 133. 145. 161.
92. Das Musikdiktat als Vehikel der Phrasierungslehre. M. W. 83. pp. 485. 501. 513. [P. II. 109.]
93. Vorschläge zur Beschränkung der Willkür in der Wahl der Notenwerte für die Taktschläge. Kl. 84. p. 230. [P. I. 96.]
94. Was ist eigentlich Phrasierung? M. W. 85. pp. 417. 429. [P. I. 126.]
95. Die Phrasierung im musikalischen Elementar-Unterricht. Das Konservatorium der Musik zu Hamburg. (Hamburg 1888. J. F. Richter, Verlag.)
96. Schwer und leicht in der Musik. Ebenda.
97. Phrasierung. Ebenda.
98. Gesangsphrasierung. M. W. 87. pp. 425. 437. 449. 461. [P. I. 112.]. **119.**
99. Orchesterphrasierung (Analyse der C-moll-Sinfonie Beethovens). N. Z. 87. pp. 113. 146. 158. 194. 386.
100. Die Phrasierungsbezeichnung als dauernder Bestandteil der Notenschrift der Zukunft. M. W. 88. pp. 305. 318. 333. [P. I. 150.]
101. Beethovens Fis-dur-Sonate. op. 78. Analytische Studie. M. W. 88. pp. 465. 481. 493. [P. III. 83.]
102. Das Adagio und Menuett von Mozarts G-moll-Streichquintett. Analytische Studie. M. W. 89. pp. 77. 89. 101. 117. [P. III. 09.]. **17.**
103. Über Phrasierung. H. M. 89. Nr. 30. 31.
104. Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmäßigen Themenaufbaues. Kl. 89. p. 121. [P. II. 55.]
105. Über Agogik. N. Z. 89. pp. 423. 431. [P. II. 88.]
106. Die Phrasierungsbezeichnung. Kl. 91. p. 29.
107. Der sog. „phrasierte“ Vortrag. M. K. 92. p. 136.
108. Zur Klärung der Phrasierungsfrage. M. W. 94. pp. 237. 253. 261. 273. 285. 297. 309. 393. 409. 421. 433. 449. 465. 618. 636. 651.
109. Zur Klärung der Phrasierungsfrage (Schlußwort). M. W. 95. p. 39.
110. Was ist ein Motiv? N. Z. 08. pp. 475. 483. [vgl. P. I. 137.)
111. Was wird aus der Phrasierungsbewegung? N. M. 08/09. pp. 1. 49. 141. 163.

IV. Beiträge zur musikalischen Pädagogik.

112. Über Anschlag. Kl. 81. p. 128.
113. Die systematische Ausbildung des musikalischen Gehörs. Kl. 82. p. 209.
114. Über Generalbaßspielen. H. M. 88. p. 369. [P. II. 83.]
115. Zur Vervollkommnung der Orgelpedal-Applikatur-Bezeichnung. M. W. 90. p. 385. [P. III. 124.]
116. Der Klavierunterricht sonst und jetzt. Kl. 94. p. 193. [P. II. 1.]
117. Unmaßgebliche Gedanken über den Klavierfingersatz. Kl. 96. p. 19. [P. II. 97.]
118. Music teaching, past and present. M. R. 98. pp. 5. 29. 54. 78. 99.
119. Über Elementar-Gesangsunterricht. M. K. 99. p. 145. **98.**
120. Anleitung zum Gebrauch der technischen Übungen. Musik-Taschenbuch der Edition Steingräber. **2. 3. 74. 82. 85. 92. 95.**

V. Besprechungen.

121. S. Jadassohn: Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier. (Luckhardt, Leipzig.) H. M. 88. p. 412.
122. Heinr. Hofmann, op. 92 und op. 91. (Breitkopf & Härtel.) H. M. 88. p. 413.
123. Jos. Krug-Waldsee, op. 6. Ebenda. H. M. 88. p. 413.
124. Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Literatur. Kl. 86. p. 182. [P. II. 140.] **107. 127. 170.**
125. Gioconda. Oper von Ponchielli. H. M. 89. Nr. 1. **126. 151.**
126. Benvenuto Cellini. H. M. 89. Nr. 18. **125. 151.**
127. Dr. Franz Kullaks Ideen zur Theorie des musikalischen Vortrags. H. K. 98. p. 33. [P. II. 180. vgl. H. K. 98. p. 105.] **107. 124. 170.**
128. Musiktheoretische Literatur. Kl. 92. p. 205. **114. 144. 145.**
129. Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich. M. K. 61. p. 145.
130. Denkmäler der Tonkunst in Bayern: Sinfonien der pfalz-bayrischen Schule. Kl. 02. p. 127. **146.**
131. The Oxford History of Music. Vol. I. The Polyphonic Period, Part. I: Method of Musical Art (330—1330). M. R. 02. p. 217. **140.**
132. Die Musik des klassischen Altertums. [Entgegnung auf die Kritik A. Thierfelders über das Handbuch der Musikgeschichte. I. Halbbd.]. Z. d. I. 04/05. p. 234. **55. 60.**
133. Zwei falsch gelöstete Kanons in Stainers: „Dufay". Z. d. I. 04/05. p. 466. **134. 138.**
134. Noch einmal: Rezous Rondolet in Stainers „Dufay". [Entgegnung auf Einwände F. Ludwigs gegen den vorigen Aufsatz.] Z. d. I. 04/05. p. 503. **133. 138.**
135. P. Raphael Molitor: Die Nachtridentinische Choralreform. Göttingische Gelehrt. Anz. 1905, Nov. 10. **61. 169.**
136. Les „Heirmoi" de Pâques dans l'Office Grec (Étude rythmique et musicale par Don Hugues Gaißer.) Z. d. I. 05/06. p. 12.
137. Collegium musicum. [Entgegnung.] Z. d. I. 05/06. p. 171. **41. 160.**
138. Noch zwei verkannte Kanons. Z. d. I. 05/06. p. 137. **133. 134.**
140. The Oxford History of Music. Vol. II. The Polyphonic Period, Part. II: Method of Musical Art (1300—1600) by H. E. Wooldridge. M. A. M. R. 06. p. 217. **131.**
141. Hausmusik aus alter Zeit. [Entgegnung auf eine Kritik von Joh. Wolf.] Z. d. I. 07. p. p. 297. **33. 34. 42. 43. 46. 179.**
142. Kleine Studien zu Joh. Wolfs neuem Isaak-Band. S. d. I. 08. I. p. 115.

143. Jos. Haydns Werke. Serie I Sinfonien. Bd. I, Nr. 1 bis 12. (Breitkopf & Härtel) Musikbibl. Monatshefte, Beilage zum M. W. 08. p. 60. **147.**

144. Eine neue Harmonielehre (von R. Louis und L. Thuille). Süddeutsche Monatshefte. IV. Heft 4. **114. 128. 145.**

145. Die neue Harmonielehre (Schlußwort). Ebenda. IV. Heft. 7. **144.**

146. Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. VII. Jahrg. 1. Bd. und VIII. Jahrg. 1. Bd. Ausgewählte Werke von Joh. Staden. Herausgegeben von Eugen Schmitz. Kirchenmus. Jahrbuch 09. p. 142. **130.**

147. Jos. Haydns Werke. Serie I Sinfonien, Bd. 1. Hoffmeisters Musikliterarischer Monatsbericht. 09. pp. 26. 109. **143.**

VI. Verschiedenes.

a. Zu weiteren musikalischen Fragen.

148. Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz. P. III. 31. **162.**

149. Das chromatische Tonsystem. P. I. 183.

150. Ästhetische Essays über das Dreikunstwerk. N. Z. 70. pp. 93. 197. 302 [pseudonym] **166. 171.**

151. Ein Rückblick auf Spontinis Vestalin. N. Z. 70. pp. 365. 377 [pseudonym] **125. 126.**

152. Musikalische Logik. N. Z. 72. pp. 279. 287. 353. 363. 373 [pseudonym].

153. Über Tonalität. N. Z. 72. pp. 443. 453 [pseudonym].

154. Tonverwandtschaft. N. Z. 73. pp. 29. 42. 54 [pseudonym].

155. Das formale Element in der Musik. G. 80. III. 228. [P. I. 40.]

156. Eine musikalische Tagesfrage (über absolut reine Stimmung und ihre Notierung). M. W. 82. pp. 465. 477. 489. 501. 513. 529. 553. 569. 593. 517.

157. Programm-Musik, Tonmalerei und musikalischer Kolorismus. G. 82. III. p. 75. [P. I. 54.]

158. Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus? Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft. 86. p. 488. [P. I. 04.] **34. 61. 65.**

159. Erklärung der musikalischen Kunstausdrücke. Musik-Taschenbuch, Edition Steingräber.

160. Historische Konzerte. M. K. 97. p. 145. **41. 137.**

161. Gute und schlechte Musikanten. Max Hesses Verlagskatalog. 1897.

162. Was ist Dissonanz? M. K. 98. p. 145. **148.**

163. Vom Dirigieren. H. K. 01. p. 51.

164. Über japanische Musik. Vortrag, gehalten am 16. März 1902 im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. M. W. 02. pp. 209. 229. 246. 257. 273. 289. **167.**

165. Ein Kapitel vom Rhythmus. M. 03/04. III. p. 155. **34. 61. 158.**

166. Die Ausdruckskraft musikalischer Motive. Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft. I. p. 1. **150. 171.**

167. Exotische Musik. M. K. 06. p. 135. **164.**

168. Stil und Mode in der Musik. Kl. 06. pp. 357. 373. 389.

169. Die melodische Struktur des Ordinariums der Ostermesse. Eine Choralstudie. Z. d. I. 06/07. p. 345. **135.**

170. Formenlehre und Vortragslehre. (Aus „Grundriß der Musikwissenschaft".) Schweiz. Musik-Zeitung 09. pp. 36. 48. **107. 124. 127.**

b. Aktuelles.

171. Der gegenwärtige Stand der musikalischen Ästhetik. G. 78. XIII. p. 231. [P. II. 45.]
172. Das Überhandnehmen des musikalischen Virtuosentums. G. 79. IV. p. 364. [P. I. 3.]
173. Hie Wagner! Hie Schumann! [Anonym.] G. 80. I. p. 35. [P. III. 304.]
174. Die Leipziger Gewandhauskonzerte. [Anonym.] G. 80. I. p. 208. [P. III. 196.]
175. Musikalische Schattenbilder:
1. Unsere Musikzeitungen. [Anonym.] G. 80. I. p. 378. [P. I. 13.]
2. Unsere Konservatorien. [Anonym. G. 80. II. p. 208. [P. I. 22.]
3. Die Priester des Geschmacks. [Anonym.] G. 80. IV. p. 120. [P. I. 34.]
176. Zur Aufklärung. (Eingehende Erklärung der Vorgeschichte seiner Promotion. Datiert: Bromberg, im Juli 1880.) G. 80. III. p. 159.
177. Konzertumschau in Deutschland von Pfingsten 1889 bis Pfingsten 1890. M. K. 91. p. 136. **178.**
178. Konzertumschau. M. K. 92. p. 136. **177.**
179. Ein Wörtchen über Wiederbelebung und Vortrag alter Vokalmusik. M. W. 92. pp. 337. 349. [P. I. 174.] **33. 34. 42. 43. 46. 141.**
180. Gelehrte und Künstler. M. W. 93. p. 410.
181. Wohin steuern wir? M. K. 94. p. 144. [P. II. 41.]
182. Die Musik seit Wagners Heimgang. Ein Totentanz. (1897.) [P. II. 32.]
183. Die Internationale Musikgesellschaft, ihre Ziele und ihre Organisation. M. K. 00. p. 135. **184. 187.**
184. Der internationale Kongreß für Musikforschung auf der diesjährigen Pariser Weltausstellung. M. W. 00. p. 246. **183. 187.**
185. Die Aufgaben der Musikphilologie. (Vortrag.) M. K. 02. p. 135.
186. Die Musik und der Staat. Auch eine musikalische Zeitfrage. M. 03. II. p. 3.
187. Wer ist, was ist die Internationale Musikgesellschaft? M. K. 04. p. 136. **183. 184.**
188. Schiller in der Musik. Bühne und Welt. 05. p. 651.
190. Degeneration und Regeneration in der Musik. M. K. 08. p. 136.

VII. Noten.

191. Valsette. N. M. 82. Nr. 21. **205. 206.**
192. Menuett [Beethoven. Arr. Klav. zweihdg.] H. K. 97. p. 73. **193. 200. 207. 208.**
193. Walzer [Beethoven. Arr. Klav. zweihdg.] H. K. 97. p. 74. **192. 200. 207. 208.**
194. G. Tartini: op. 3. I. 1. Satz. H. K. 97. p, 75. [rev.] **196. 203. 204. 209.**
195. Ph. E. Bach: Quartett G-dur. H. K. 97. p. 17. [rev.]
196. G. Tartini: op. 3. III. H. K. 99. p. 63. [rev.] **196. 203. 204. 209.**
197. Joh. Fr. Fasch: Suitensatz in Sonatenform. H. K. 00. p. 47. [Klav. vierhdg. arr.]
198. Resonet in Laudibus, (Joseph, lieber Joseph mein). XIV. Century. M. R. 01. p. 280. [arr.] **202.**
199. Luigi Boccherini: op. 1. VI. Tempo di Minuetto. M. R. 02. p. 12. [Arr. Klav. zweihdg.]
200. Walzer [Beethoven. Arr. Klav. zweihdg.] H. K. 03. p. 34. **192. 193. 207. 208.**
201. Jacopo di Bologna: Madrigal (ca. 1350). H. K. 04/05. p. 1. [rev.]
202. Susani, Susani, Sus, sus, sus! A Christmas Song of XV[th.] Century. M. R. 05. p. 235. (harmonisiert.) **198.**
203. G. Tartini: op. 3, VI. Presto. H. K. 06/07. p. 14. [rev.] **194. 196. 204. 209.**

204. G. Tartini: op. 3. VI. Andante. H. K. 07/08. p. 6. [rev.] **194. 196. 204. 209.**
205. Little March (aus New Pianoforte School, Step. I, Part. 10, Nr. 31.) M. R. 08. p. 131. **191. 206.**
206. Little Canon (ebenda Nr. 25). M. R. 08. p. 132. **191. 205.**
207. Walzer [Beethoven. Arr. Klav. zweihdg.] H. K. 09. p. 33. **192. 193. 200. 208.**
208. Walzer [Beethoven. Arr. Klav. zweihdg.] H. K. 09. p. 4. **192. 193. 200. 207.**
209. G. Tartini: op. 3. VI. Allegro. H. K. 09. p. 59. [rev.] **194. 196. 203. 204.**

III. Kompositionen.

op. 1. Atlantica. Drei Lieder von Lenau. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1873.
op. 2. Vier Minnelieder für Sopran oder Tenor; Text vom Komponisten. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1874.
op. 3. Zwei Walzer für Klavier. (Leipzig, C. F. Peters.)
op. 4. Miszellen für Klavier (4händig). (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1874.
op. 5. Klaviersonate G-dur. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1873.
op. 6. Zwei Walzer für Klavier. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1874.
op. 7. Fünf Fantasiestücke für Klavier. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1874.
op. 8. Im Mai. Drei Klavierstücke. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1874.
op. 9. Medaillons. Sieben Klavierstücke. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1874.
op. 10. Myrten. Sechs kleine Klavierstücke. (Leipzig, C. F. Kahnt.) 1873.
op. 11. Große Sonate H-moll für Klavier und Violine. (Leipzig, C. F. Kahnt.)
op. 12. Humoreske, Präludium und Fuge für Klavier. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) 1874.
op. 13. Walzer von Robert Riemann (Vater) für Klavier. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)
op. 14. Vult und Walt. Jeanpauliana. Für Klavier. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) 1874.
op. 15. Goldene Zeiten. 10 leichte Klavierstücke für die Jugend. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) 1875.
op. 16. Neuer Liederstrauß. (Eigener Text.) (Leipzig, Forberg.) 1875.
op. 17. Vier Abendlieder. (Bielefeld, Sulzer.) 1875.
op. 18. Noveletten für Klavier. (Leipzig, Forberg). 1875.
op. 19. Drei Klavierstücke. (Bielefeld, Sulzer.) 1875.
op. 20. Nikolaus von der Flüe. (Kantate, Manuskript.)
op. 21. Vier Vortragsstücke für Klavier. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) 1877.
op. 22. Vierzehn schottische Lieder (Manuskript).
op. 23. Zu Weihnachten. 5 kleine, 4händige Klavierstücke zur Erlernung des Taktes für Anfänger. (Köln, Tonger.) 1877.
op. 24. Vademecum für den ersten Klavierunterricht. (Köln, Tonger.) 1877.
op. 25. Valse und Valsette für Klavier. (Köln, Tonger.) 1877.
op. 26. Streichquartett G-moll. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) 1879.
op. 27. Impromptu für Streichorchester (Manuskript).
op. 28. Sei getreu. Für 8stimmigen Doppelchor (Manuskript).
op. 29. Systematische Treffübungen für den Gesang. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) 1880.
op. 30. Sinfonie Es-dur (Manuskript.)
op. 31. Studien für Klavier über ein Originalthema. (Leipzig, Rahter.) 1881.
op. 33. 3 Mazurken für Klavier. (Leipzig, Rahter.) 1883.
op. 34. Herbstblätter. Vier Lieder von Lenau. (Leipzig, Rahter.) 1883.
op. 35. Ringelreihe. 4händige Klavierstücke mit Benutzung altdeutscher Tanzliedermelodien. (Leipzig, Kistner.) 1883.
op. 36. Spielmannslieder (J. Wolff). (Leipzig, Siegel.) 1884.

op. 37. Zwei Lieder für 3stimmigen Frauenchor a cappella (Leipzig, Siegel.) 1884.
op. 38. Zwei Lieder für 4stimmigen Männerchor. (Leipzig, Siegel.) 1884.
op. 39. Vergleichend-theoretische Klavierschule. Hamburg 1883. (Leipzig, Rahter.)
op. 40. Die Vorschule der Phrasierung. Etüden. (Berlin, N. Simrock.) 1884.
op. 41. Tonleiterstudien für Klavier, 2 Hefte. (Berlin, N. Simrock.) 1884.
op. 42. Sechs Sonatinen ohne Oktavenspannung für Klavier. (Berlin, N. Simrock.) 1885.
op. 43. Waldharfen. Lied. (Leipzig, Rahter.) 1885.
op. 44. Fünf Lieder (J. Wolff). (Leipzig, Rahter.) 1885.
op. 46. Gaudeamus. Vier Rodenstein-Lieder von Scheffel. (Leipzig, Rieter-Biedermann.)
op. 47. Klavier-Trio Es-dur. (Leipzig, Rahter.)
op. 48. 16 Kinderstücke zur Übung und Unterhaltung für Klavier. (Leipzig, Rahter.)
op. 49. Sonatine G-dur für Klavier zu 4 Händen ohne Oktavenspannungen. (Leipzig, Rahter.)
op. 50. Die allerersten Etüden für Klavier (25 kleine instruktive Stücke).
op. 51. Drei Lieder. (Regensburg, Boessnecker.)
op. 52. Bunte Reihe. 8 Charakterstücke für Klavier zu 4 Händen. (Leipzig, J. Schuberth & Co.)
op. 53. Variationen in B-dur (für Streichquartett) über ein Thema von Beethoven (op. 119, Nr. 11). (Leipzig, Breitkopf & Härtel).
op. 54. Streichquartett F-moll (Manuskript).
op. 55. Vierzig Geläufigkeitsübungen u. Vortragsstücke für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
op. 56. Vierzig Elementar-Etüden für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
op. 57. Sechs Sonatinen für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
op. 58. 21 leichte lyrische Stücke für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
op. 59. Jugendlust. 25 Unterhaltungen für kleine Klavierspieler. (Leipzig, Steingräber.)
op. 60. Leichte Etüden. 15 instruktive Stücke für Klavier. (Leipzig, Kistner.)
op. 61. Der Anfang im Vierhändigspiel. 12 leichte Stücke. (Leipzig, Steingräber.)
op. 62. Sonatine F-dur für Klavier. (Leipzig, Verlag der „Musik-Woche“.)
op. 63. 15 Variationen in Kanonform über ein Thema von Haydn.
op. 64. Mazurka. Impromptu und Studie für Klavier.
op. 67. 9 rhythmische Studien für Klavier.
op. 68. 15 leichte Spezial-Etuden für das geteilte Passagenspiel auf dem Pianoforte. (Leipzig, C. F. Kahnt.)

Ohne Opusnummer:

Anleitung zum Studium der technischen Übungen. (Leipzig, Steingräber.)
Technische Vorstudien für das polyphone Spiel. (Leipzig, Steingräber.)
Technische Studien für Orgel (mit Carl Armbrust.) (Leipzig, J. Rieter-Biedermann.)
Sechs originale chinesische und japanische Melodien für Violine und Klavier gesetzt. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)
Neue Klavierschule. (London, Augener & Co.)

IV. Ausgaben fremder Werke.

1. Chopin, Fr., Etüden und Präludien. (Leipzig, Steingräber.)
2. Clementi, Kuhlau, Dussek, Krug, Hofmann, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann. 32 leichte Sonatinen und Rondos. (Leipzig, Steingräber.)
3. W. A. Mozarts Klaviersonaten. (Berlin, N. Simrock; auch einzeln.)
4. L. van Beethovens Klaviersonaten. (Berlin, N. Simrock; auch einzeln.)
5. M. Clementis Sonatinen, op. 36, 37 und 38 (2 Hefte). (Leipzig, C. F. Kahnt.)

6. J. W. Häßlers 6 Sonatinen v. J. 1780. (Braunschweig, Litolff.)
7. J. S. Bachs 2stimmige und 3stimmige Inventionen. (Leipzig, C. F. Kahnt; neue Ausgabe bei Augener in London.)
8. Fr. Schuberts Impromptus op. 90 und op. 142, Moments musicaux und 2 Scherzi. (Braunschweig, Litolff.)
9. J. Fields Nocturnes. (Leipzig, Steingräber.)
10. Beethoven, L. van, Ausgewählte Klavierwerke (Bagatellen, Rondos usw.). 2 Bde. (Leipzig, Felix Siegel; auch einzeln.)
11. Chopin, Fr., Ausgewählte Klavierwerke. 2 Bde. (Leipzig, Felix Siegel; auch einzeln.)
12. Mendelssohn, Ausgewählte Klavierwerke. 2 Bde. (Leipzig, Felix Siegel; auch einzeln.)
13. Schumann, Ausgewählte Klavierwerke. 2 Bde. (Leipzig, Felix Siegel; auch einzeln.)
14. Tschaikowsky, 27 Kompositionen für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
15. Altmeister des Klavierspiels (70 Stücke von M. A. Rossi, Couperin, Rameau, Scarlatti, Paradies, Händel, J. S. Bach, W. Fr. Bach, K. Ph. E. Bach, J. Chr. Bach, L. v. Braun, Kirnberger, Häßler, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Reicha, J. B. Cramer, Tomaschek, Hummel, Field, Fr. Schneider, C. M. v. Weber, Kalkbrenner, Czerny, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Raff). 2 Bde. (Leipzig, Steingräber.)
16. J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. (Leipzig, C. F. Kahnt.)
17. Die Schule des Vortrags. Melodische Etüden und Übungsstücke klassischer und moderner Meister vom ersten Anfang bis zur Mittelstufe. 3 Hefte. (Leipzig, J. Schuberth & Co.)
18. Czernys op. 299 (Schule der Geläufigkeit) und 740 (Kunst der Fingerfertigkeit) u. a. 2 Hefte. (Leipzig, Steingräber.)
19. Cramer, 52 ausgewählte Etüden. (Leipzig, Steingräber.)
20. 4händiges Sonatinen-Album (Diabelli, Clementi, Mozart, Beethoven, Weber usw.). (Leipzig, Steingräber.)
21. Bach, Joh. Bernh., Fuge F-dur für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
22. Bach, Joh. Christian, Klavierkonzerte G-dur, E-dur, D-dur. (Leipzig, Steingräber.)
23. Bach, Joh. Christian, Sonate C-moll für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
24. Bach, Joh. Christoph, Sarabande mit Variationen für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
25. Bach, Joh. Christ. Friedrich, Allegretto con Variazioni für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
26. Bach, Joh. Seb., Klavierkonzerte. (Leipzig, Steingräber.)
27. Bach, Wilh. Friedr., Klavierkonzerte E-moll, D-dur, A-moll, F-dur. (Leipzig, Steingräber.)
28. Bach. Wilh. Friedr., Suite G-moll, Sonaten u. kleine Werke. (Leipzig, Steingräber.)
29. Bach, Karl Phil. Em., Ausgewählte Klavierwerke. (Leipzig, Steingräber.)
30. Bach, Karl Phil. Em., Klavierkonzerte C-moll, G-dur, D-dur, D-dur (Nr. 2). (Leipzig, Steingräber.)
31. Händel, Klavierkonzerte G-moll, F-dur. (Leipzig, Steingräber.)
32. Mozart, Rondo A-moll für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
33. Mozart, Hummel, Häßler, Weber, 5 berühmte Klavierkompositionen. (Leipzig, Steingräber.)
34. Rameau, 5 Klavierkonzerte. (Leipzig, Steingräber.)
35. Rameau, 5 Suiten für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
36. Rameau, Les Tourbillons. Rondo für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
37. Rameau, Gavotte und Variationen. (Leipzig, Steingräber.)

38. Neidhart von Reuenthal (ca. 1225):
    a) 10 Mailieder und Winterklagen, bearbeitet für gemischten Chor;
    b) dasselbe, bearbeitet für Männerchor;
    c) Maienzeit. Marsch für Militärmusik über 3 Tanzlieder Neidharts von Reuenthal. Partitur und Klavierauszug. (Leipzig, Steingräber.)
39. Scarlatti, Dom., Neue Stücke für Klavier. (Leipzig, Steingräber.)
40. Tschaikoffsky, Chant sans paroles et Barcarole. (Leipzig, Steingräber.)
41. Bach, Joh. Christoph, Klaviersonate zu 4 Händen. (Leipzig, Steingräber.)
42. Häßler, Gigue (herausgegeben mit A. Doppler). (Leipzig, Steingräber.)
43. Bach, Beethoven, Gluck, Händel, Haydn. Mozart, Stradella, 17 Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
44. Chopin, 17 Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
45. Curschmann, Fesca, Girschner, Gordigiani, Hartmann, Niedermeyer, Tichsen, 13 Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
46. Liederhort. 120 Lieder berühmter Komponisten. (Leipzig, Steingräber.)
47. Marschner, Reißiger, Spohr, Weber, 12 Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
48. Schubert-Album. 30 ausgewählte Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
49. Schumann, 109 Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
50. Tschaikoffsky, 18 Lieder. (Leipzig, Steingräber.)
51. Illustration zur Musikgeschichte. Weltlich mehrstimmiger Gesang im 13.—16. Jahrhundert. (Leipzig, C. F. W. Siegel.)
52. Bach, Joh. Christ., Streichquartett F-dur;
    — Sinfonie G-dur;
    — Sinfonie C-dur. (Langensalza, Beyer & Söhne.)
53. Tartini, Giuseppe. Sechs Trio-Sonaten für 2 Violinen und Klavier. (Langensalza, Beyer & Söhne.)
54. Bach, Phil. Em., Zwei Streichquartette. (Langensalza, Beyer & Söhne.)
55. Lanzetti, Salvatore, Sonata a Vionello solo. (Langensalza, Beyer & Söhne.)
56. Bertini, H., Etüden op. 100, 29 und 39. (Offenbach, Joh. André.)
57. Haydn, J., Sämtliche Klavierwerke. (London, Augener & Co.)
58. Clementi, Sämtliche Klaviersonaten zu 2 Händen. (London, Augener & Co.)
59. Bach, Joh. Seb., Das wohltemperierte Klavier. (London, Augener & Co.)
60. Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. (London, Augener & Co.)
61. Kuhlau, Sämtliche Sonatinen. (London, Augener & Co.)
62. Beethoven, L. van, Elf Wiener Tänze, 4 Walzer, 5 Menuette und 2 Länderer für 7 Streich- u. Blasinstrumente. Part., Stimmen u. Klavierauszug. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)
63. Collegium musicum. Auswahl älterer Kammermusikwerke, für den praktischen Gebrauch bearbeitet. — Bis jetzt 45 Werke (Trios und Quartette) erschienen von: Abaco, Pergolose, Porpora, Joh. Stamitz, J. Fr. Fasch, A. Jiránek, Förster, Joh. Gottl. Graun, J. L. Krebs, Phil. E. Bach, Locatelli, Gluck, Fr. Xav. Richter, Filtz, Joh. Chr. Bach, Mylisweček, Asplmayr, G. B. Sammartini, Gios. Sammartini, A. Caldara, W. Friedr. Bach.
64. Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. und 15. Jahrundert. Aus ihrer Originalgestalt in die heutige Notenschrift übertragen und mit Vortragszeichen versehen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)
65. Old Chamber Music. 4 Bde. (London 1896ff., Augener.)
66. Sechs bisher ungedruckte Chansons von Gilles Binchois. (Leipzig 1892.)

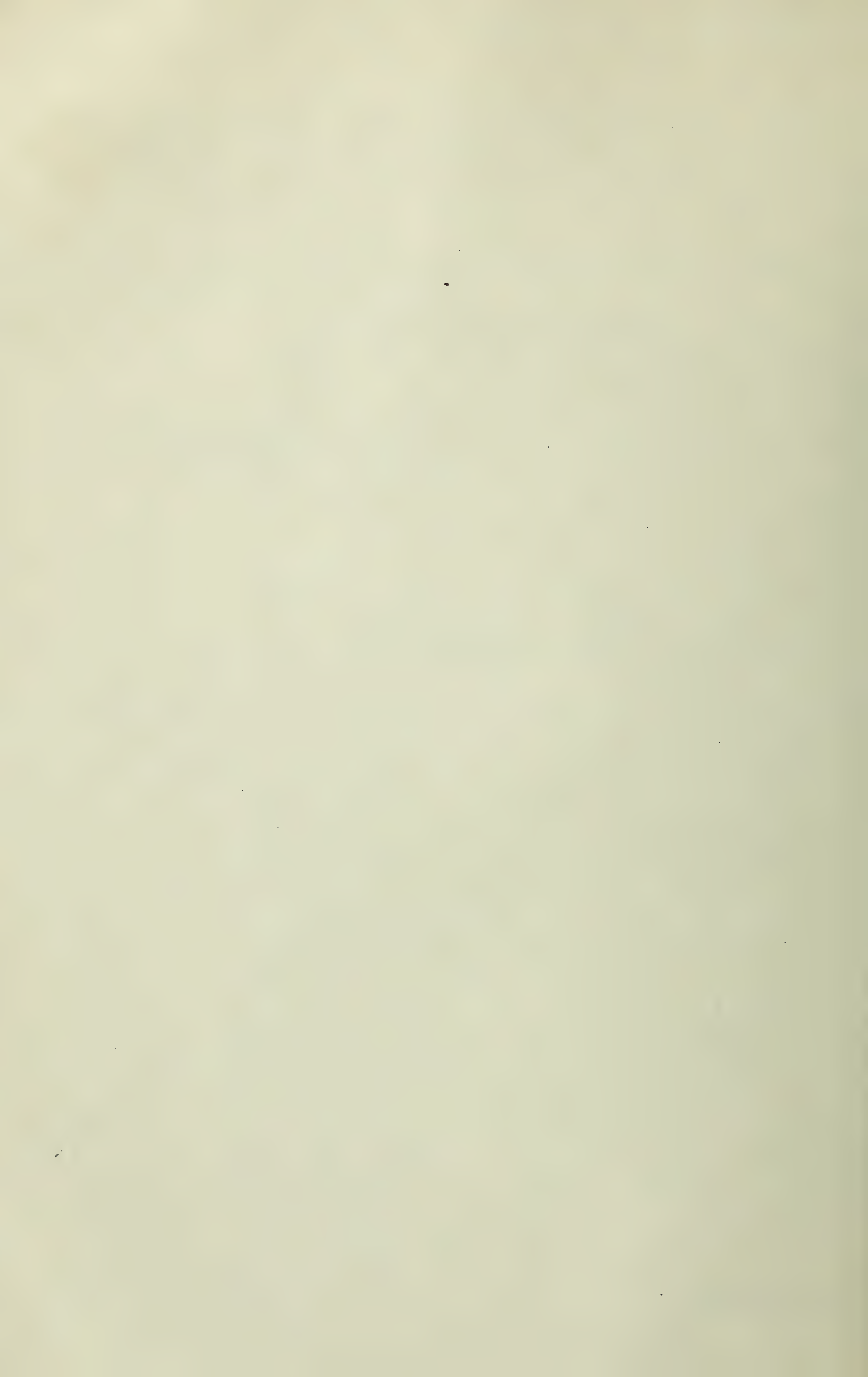
67. Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit. (Leipzig, Kistner.)
68. Rococco. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)
69. Fasch, Joh. Fr., 2 Orchester-Suiten (G-dur und B-dur), Part. und Stimmen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)
70. Jacopo di Bologna, Madrigal für 2 Singstimmen, 2 Violinen und Baß. (Langensalza, Beyer & Söhne.)
71. Carl Stamitz, Fünf Sonaten für Klavier und Violine. (Leipzig, C. F. Peters.)
72. Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Sinfonien der pfalzbayerischen Schule.

1. Teil . . . . . Jahrgang III, Band 1 (1902)
2. „ . . . . . „ VII, „ 2 (1907)
3. „ . . . . . „ VIII, „ 2 (1908).

73. Denkmäler deutscher Tonkunst.
    XXXIX. Band: Johann Schobert: Ausgewählte Werke (1909).

Zur Ästhetik.



Herman Siebeck (Gießen).

Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis.

1. Das Wesen und die Bedeutung der Musik als Kunst beruht nach der psychologischen Seite hin darauf, daß sie die Fähigkeit hat, mit dem ihr eigentümlichen Material innerhalb bestimmter Grenzen der Darstellungsmöglichkeit tonale Gefühlsbilder zu geben; ihr ästhetischer Wert aber liegt in der Hauptsache darin, daß sie mit den ihr zur Verfügung stehenden Faktoren imstande ist, diese Gefühlsbilder zu idealisieren. Die bezeichneten Faktoren sind im wesentlichen die Melodie, der Rhythmus, die Harmonie, die Klangfarbe und der Unterschied der Tonarten. Es soll nun an dieser Stelle die Bedeutung der Melodie für die Idealisierung musikalischer Gefühlsbilder näher betrachtet werden.[1])

Unter Idealisierung versteht man, kurz gesagt, die Auffassung oder Darstellung eines Gegenstandes oder Inhalts nicht lediglich als ein gegebenes Stück Wirklichkeit, wie alles andere, sondern die an ihm vollzogene Zuerkennung eines eigenartigen, die empirische Tatsächlichkeit übersteigenden Wertes, der ihn über die umgebende Welt hinaushebt und ihr gegenüber zu einem zielartigen oder vorbildlichen macht, zu etwas, womit im Vergleich alles und jedes Gegebene, das in Natur und Leben zu seinem Wesen in Beziehung steht, nur den Charakter eines sich mehr oder weniger Annähernden beanspruchen kann. In diesem Sinne gibt nun die Musik eine idealisierte Darstellung der Gefühlswelt, sofern deren Inhalte als frei von den Trübungen, Beschränkungen und (nach Gelegenheit) Verunstaltungen aus den Zufälligkeiten des Lebens her wiedergegeben erscheinen und somit hinsichtlich ihres Wertgehaltes für das Individuelle und das Gemeinsame unmittelbar anschaulich und klar gelegt hervortreten. Im tonalen Ge-

---

[1]) Eine erweiterte Ausführung des Themas in Verbindung mit den unmittelbar anschließenden Problemen gebe ich in den „Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst“ (Tüb. 1909) Kap. 4.

fühlsbild haben wir immer in diesem Sinne das Idealbild des betreffenden Gefühls, dem es in seinem erfahrungsmäßigen Auftreten immer nur mehr oder weniger zu entsprechen in der Lage ist.

2. Der Beitrag nun, welcher unter den verschiedenen musikalischen Ausdrucksmitteln der Melodie als solcher, d. h. abgesehen von Harmonie und Rhythmus zur Idealisierung von Gefühlsbildern zukommt, beruht in erster Linie darauf, daß bestimmte Tonfolgen die Wirkung haben, ähnliche Gefühle zu erwecken wie diejenigen, von denen bestimmte Ausdrucksweisen in der Außenseite der Sprache begleitet sind. Man kann die tonale Melodie in mancher Hinsicht als eine idealisierte Nachahmung der sog. Sprechmelodie bezeichnen. Etwas von Modulation hat bekanntlich schon diese letztere, und zwar auf Grund des Umstandes, daß schon ein gesprochener Inhalt immer mehr oder weniger unter dem Einflusse von Gefühl, Affekt und augenblicklicher Stimmung sich befindet, welchem gemäß auch die psychische Ausdrucksfähigkeit des Stimmklangs sich als eine reichhaltige und vielseitige kennzeichnet. Die verschiedenen Arten der Satzformen charakterisieren und unterscheiden sich schon deutlich eben durch das, was man ihre Sprechmelodie nennen kann; so der einfache Aussagesatz im Unterschied von der Frage, der Ton des Befehls von dem etwa des Erstaunens, der Ausdruck des entschlossenen Willens von dem der Resignation, der der Liebe von dem des Hasses u. a. Der Erzählungston hält sich mehr an die mittlere Lage der Stimme, die lebhaftere Bewegung des Affektes mehr nach der Höhe oder Tiefe. (Damit hängt es wohl auch zusammen, daß nach neueren Feststellungen der mittlere Sprechton tiefer liegt als der mittlere Sington.) Die verschiedenen Fähigkeiten nun, welche die Sprache vermöge der Tonmodulation besitzt, hat auch die Tonmelodie, aber in vollerer Weise; so insbesondere die Möglichkeit, Gefühlsgegensätze durch nach verschiedenen Richtungen liegende Tonqualitäten wiederzugeben; sie vermag auch manche Gefühlsänderungen, die in der Sprache schon angedeutet sind, durch das Hinzutreten der dynamischen Betonung zur Tonmodulation stärker hervorzuheben. Insbesondere kommt das, was man beim Sprechen als Tonakzent bezeichnet, d. h. die Tatsache, daß der hervorzuhebende Redeteil sich nicht quantitativ, sondern lediglich durch besondere Erhöhung oder Vertiefung des Tones kenntlich macht, in der Musik (speziell im Gesang) noch viel unverkennbarer und wirkungsvoller heraus. Überhaupt hat die musikalische Melodie vor der anderen den Vorzug, das Gefühlsmäßige, was die zunächst an den Verstand gewiesene Wortsprache nur getrennt und nacheinander zum Vorschein bringen kann, in ihrer eigenen, also in der Gefühlssprache, in Einem sachgemäß ausdrücken zu können. Sie vermag z. B. nach Bedürfnis die Tonstärke und Tonhöhe nicht nur mittels der

Folge einzelner Töne anwachsen oder abnehmen zu lassen, sondern auch an einem ohne Unterbrechung erklingenden (ausgehaltenen) Tone. Die Sprechmelodie ist in dieser Hinsicht auf die Reihe der getrennten Laute und Silben angewiesen und kann dabei zwar auch ihrerseits etwa dem Crescendo oder Diminuendo sich annähern, nicht aber das unmittelbare Bild eines Gefühls in der Eigenart und Wirkung seines stetigen Auf- und Abschwankens in der Weise wiedergeben, wie es die Musik, wenigstens mit einem Teil ihrer Instrumente, und namentlich auch mit der Singstimme vermag.

3. In der Tonmelodie überwiegt, alles in allem, hinsichtlich des Auf- und Absteigens der Tonhöhe der Einfluß der Gefühlsbetonung den der sog. phonetischen Bedingungen. Damit hängt es weiter zusammen, daß hier in jener Beziehung Abstufungen erheblicherer Art zu Tage treten, diejenigen nämlich, welche in den musikalischen Intervallen ausgeprägt vorliegen. In den Höhenunterschieden ihrer Vokale treten schon in der gesprochenen Rede, zumal wenn sie einen gehobenen Charakter annimmt, Annäherungen an diese hervor. Für den Zweck der Musik macht sich ihre Benutzung aber hauptsächlich auch deshalb unumgänglich, weil dessen vollständige Verwirklichung nur unter Mitwirkung der Harmonie zu erreichen ist, die eben nur vermöge jener erzielt werden kann.

Zur eigentlichen Melodie wird nun die Musik in ihrer Modulation vermittels der Anwendung der Intervalle und der ausschließlich gefühlsmäßigen Betonung. Beide Momente zusammen geben ihr sozusagen die Handhabe für die Idealisierung ihrer Gefühlsbilder in dem am Eingange dieser Betrachtung bezeichneten Sinne. Das ausgedrückte Gefühl bekommt an Hand dieser beiden Eigenschaften gleichsam plastische Gestalt in der Art, wie es durch die Folge und die Höhenabstände einer bestimmten Anzahl von Tönen in fest umrissenen musikalischen Verhältnissen sich ausprägt. Hierdurch gestaltet es sich zum melodischen „Motiv“, und die Melodie als Ganzes ist die zusammenhängende Folge mehrerer solcher Motive. Ihren Gesamt-„Inhalt“ (noch abgesehen von den Leistungen des Rhythmus und der Harmonie) erhält sie durch die Art des Zusammenhangs dieser Motive und deren unmittelbare Beziehung zur Gefühlswelt, und ein derartiger Inhalt kann auch ohne Anlehnung an bestimmte Werte (also auch außerhalb des Gesanges) vorhanden sein. Das Verhältnis der Momente des Klanges und des Inhaltes ist daher für die Tonmelodie ein wesentlicheres als für die der Sprache. Die spezifisch melodische Seite geht in letzterer mehr neben dem Inhalte her und hat oft wenig Bedeutung; in der musikalischen Melodie aber kommt der Inhalt selbst erst durch das Melodische hinein: er liegt in den Motiven, ihrer Folge und ihrem Verhältnis zueinander. Motive in diesem Sinne gibt es für die Sprechmelodie nicht; ihr Inhalt liegt nicht in dem anschaulich

Hörbaren als solchem, sondern in dem dadurch ausgedrückten Gedanklichen; die Musik dagegen schafft sich ihren spezifischen Inhalt in den Motiven und deren unmittelbarer Beziehung zur Gefühlswelt.

Aus diesem Unterschied ergibt sich nun noch ein besonders wesentliches Moment in Hinsicht des Beitrags, den die Melodie zur Idealisierung der Gefühlsbilder leistet. Modulation im gewöhnlichen Sinne bedingt schon der Ausdruck des Gefühls in den Worten der Sprache; ausgeprägte musikalische Intervalle treten dabei freilich nur ganz gelegentlich und zufällig hervor, in der Regel nur Annäherungen an solche. Auch die Modulation des gesprochenen Wertes steht unter dem Einfluß des dabei maßgebenden Gefühls; es wird durch sie in gewissem Sinne abgespiegelt. Aber das zur Geltung Kommen dieses den Inhalt begleitenden Gefühls für den Hörer ist dabei doch in erster Linie mehr durch den gesprochenen Inhalt selbst, durch dessen Sinn bedingt, als durch das, was darin den Ausdruck des unmittelbar Gefühlsmäßigen, also sozusagen die musikalische Seite ausmacht. Beim wirklich musikalischen Ausdruck aber (wenigstens im Gesang) wird umgekehrt der in den Worten liegende Gefühlsgehalt durch die Töne ganz unmittelbar und rein ausgedrückt und veranschaulicht, und in der Instrumentalmusik wird diese unmittelbare Art der Vergegenständlichung von Gefühlsgehalten sogar noch direkter, d. h. auch ohne Beihilfe des Wortes zu leisten versucht. Und die Möglichkeit derartiger intuitiver Ausdrucksweise von Gefühlsbildern durch Töne beruht im Wesentlichen darauf, daß hier die stetige Tonhöhenveränderung durch die abgestufte ersetzt ist und sich auf dieser Grundlage, also in der Welt der Intervalle die Notwendigkeit fester Abgrenzungen mit der Möglichkeit einer großen Mannigfaltigkeit inbezug auf Höhenlage, Reihenfolge, Kontraste und Übergänge zusammenfindet. Die letzten Fragen in diesem Gebiete von dem Verhältnis der einzelnen Intervalle zum menschlichen Gefühlsvermögen bedürfen freilich zu ihrer Beantwortung eingehender Untersuchungen, Versuche und methodischer Betrachtungen, die zum allergrößten Teile erst noch zu leisten sind. Die Grundlage dafür wird immer in der Tatsache zu suchen sein, daß schon die gewöhnliche Rede bei stärkerem Affekt auch in der Modulation mehr die eigentlichen Intervalle zur Geltung bringt und in dem Maße, wie in ihr der Ausdruck des Gefühls über den des Inhalts die Oberhand gewinnt, sich der Musik mehr und mehr entgegen bewegt. Das vermittels der musikalischen Intervalle erzeugte tonale Gefühlsbild aber macht demgegenüber den analogen Eindruck, wie etwa die künstlerisch ausgeführte Marmorstatue der menschlichen Gestalt gegenüber den in der unbestimmten Menge lebender Individualitäten auftauchenden Einzelfiguren. Das Gefühl tritt in seinem allgemeinen Wesen klar und durchsichtig heraus, spricht damit den Hörer unmittelbar an,

frei von den Vermischungen, Trübungen, Hemmungen innerhalb der Zufälligkeit des gewöhnlichen Lebens. Diesen gegenüber erscheint daher das musikalisch dargestellte Gefühl in einer Art vorbildlicher Reinheit und kennzeichnet sich eben dadurch als das Ideal, dem die „realen“ Gefühlszustände immer nur mehr oder weniger nahekommen. Deswegen aber eben ist das musikalische Gefühlsbild, das in der Melodie zutage tritt, nicht lediglich ein Abbild des entsprechenden seelischen Inhalts, sondern zugleich seine Idealisierung.

4. Außer der Benutzung der Intervalle eignet aber der musikalischen Melodie noch eine andere Eigenschaft, wodurch sie zur Idealisierung ihrer Gefühlsbilder beiträgt. Sie liegt in dem Wesen der „Tonalität“ im hergebrachten Sinne dieses Wortes, also in der maßgebenden Bedeutung, die in ihr die gegenseitige Bezogenheit von Tonika und Dominante besitzt, auf Grund deren sie an die diatonische Skala gebunden ist. Der Sprechmelodie fehlt eine solche durchgreifende Art der tonalen Bestimmtheit, für die Melodie als Kunstgebilde dagegen bildet sie die Unterlage und gibt, je mehr sie selbst herausgebildet und entwickelt ist, (denn dies ist nach Zeiten und Völkern in verschieden hohem Maße der Fall), um so mehr den Charakter und die Fähigkeit der Idealisierung der in ihr ausgedrückten Inhalte. Die Benutzung der diatonischen Skala und insbesondere die Eigenschaft derselben, wonach die Leiter und die auf ihrer Unterlage gebildete Melodie ihren Abschluß in der sie von Anfang an beherrschenden Tonika findet, hat sich wohl daraus entwickelt, daß in ihr (worauf H. Riemann hingewiesen hat), für die natürliche Disposition des Hörers drei Grundharmonien bedingt sind, deren eine, (der auf die Tonika aufgebaute Dreiklang), den Zentralklang abgibt, zu welchem die beiden andern Dreiklänge (auf der Ober- und Unterdominante) sich als nächstverwandte höhere und tiefere Harmonien verhalten. Die ästhetische Eigenschaft, welche die Tonmelodie an Hand dieser Grundverhältnisse gewinnt, läßt sich als die der Bildlichkeit bezeichnen, sofern ihre einzelnen Glieder den bloßen Zufälligkeiten der Tonhöhe enthoben sind und in feste ästhetische Verhältnisse eingefügt erscheinen. Durch die Art, wie Tonika und Dominante eindrucksmäßig einander entsprechen und aufeinander angewiesen sind, erhält die tonale Bewegung in ihrem ganzen Verlaufe eine Einheitlichkeit und Begrenzung, die mehr oder weniger unvermerkt und doch überall wirksam vorhanden ist und auch da, wo die Tonmelodie sich gleich der Sprechmelodie an wirkliche Worte und die darinliegenden Vorstellungen gebunden hat, jener im Unterschiede von dieser den Charakter des klanglichen Kunstwerks aufprägt. Die Hebungen und Senkungen des Klanges, welche der in den Worten liegenden Vorstellungs- und Gefühlsgehalt veranlaßt, unterliegen in der musikalischen Ausgestaltung des

betreffenden Inhalts, dem zufälligen Höhenwechsel der Sprechmelodie gegenüber, einer die Einheit in der Mannigfaltigkeit verbürgenden Gesetzmäßigkeit und erhalten dadurch den Charakter eines vorbildlichen Tonganzen, eines solchen nämlich, welches nicht bloß auf Klang, sondern auf Wohlklang und befriedigenden (klanglichen) Abschluß von vornherein gerichtet ist.

5. Für die Art freilich, wie diese Vorbildlichkeit des musikalischen Gefühlsbildes gegenüber dem zufälligen Wesen der realen Gefühle erreicht wird, also für die Art der Idealisierung der Gefühlsbilder entspringen aus dem Wesen und der Technik des Musikalischen einige erhebliche Unterschiede. Sie machen sich geltend nicht nur zwischen der reinen Instrumentalmusik und derjenigen, welche als Begleitung des Gesanges auftritt, sondern auch innerhalb der letzteren selbst. Die gegenständliche Zeichnung und Ausprägung der Gefühle ist der Musik rein als solcher, wie wohl allgemein anerkannt ist, nur innerhalb bestimmter Grenzen d. h. nur in einer gewissen Allgemeinheit möglich. Es sind in der Hauptsache die allgemeinen Gegensätze des Freudigen und Traurigen, des Lebhaften und Gedrückten, des Hinstrebenden und Abstoßenden, deren tonale Wiedergabe ihr unmittelbar geläufig ist, überall aber, wo sie auf bestimmtere Ausdeutungen und Bezogenheiten in der einen oder anderen Richtung auszugehen Veranlassung hat, ist sie auf die Beihilfe des Wortes angewiesen, durch dessen Inhalt sie eben, indem sie ihn nach der gefühlsmäßigen Seite hin zu ergänzen sucht, ihrerseits selbst in ihrem Ausdrucksvermögen näher bestimmt wird. Die nicht an das Wort gebundene Musik aber kann für dasjenige, was sie an konkreter Inhaltsbestimmtheit vermissen läßt, Ersatz suchen in der formalen Fähigkeit, ein Motiv von allgemeinerem uud deshalb weniger bestimmtem Gefühlsausdruck als Ausgangspunkt und Unterlage für anderweitige Ausgestaltungen zu verwerten. Diese selbst können sich (nach der inhaltlichen Seite hin) als Modifikationen des ursprünglichen Gefühlscharakters, darstellen und dadurch auch oft genug Gefühlsbilder erzeugen, für welche, wie sie sprachlich unbenennbar sind, so auch in der Erfahrung, also im Leben, sich kein unmittelbares Gegenbild, sondern nur jeweilen Anklänge, Übergänge u. dgl. wollen finden lassen. Sie können aber auch von dem ursprünglichen Motiv aus auf Grundlage von Harmonie und Rhythmus eine Fülle an Tongestaltungen ergeben, die nicht sowohl den intensiven Ausdruck des durch das Motiv nahe gelegten Gefühls als dem Gefallen an der Verwertung und s. z. s. Ausbeutung des fast unbegrenzten Formenreichtums im Gebiete des rein Musikalischen zu dienen sucht. Die Vokalmusik ihrerseits hält sich von Haus aus und durchgehends mehr an den Ausdruck des Gefühls als solchen; es handelt sich dabei um die Art, wie die in den Worten des Textes liegende Sprechmelodie durch die spezifisch tonale, auf der Verwendung

der Intervalle beruhende, fortgebildet und (im Sinne des Vorigen) idealisiert wird. In Bezug hierauf aber läßt sich auch in dieser Art der Musik ein bezeichnender Unterschied erkennen, hinsichtlich der Art nämlich, wie die Sprechmelodie durch die musikalische teils vertieft, teils aus formalen Rücksichten sonstwie verändert wird. Es kann zunächst der durch das Gefühl gegebene Charakter der Sprechmelodie durch die Vertonung lediglich auf seinen vollen Gefühlsausdruck gebracht worden sein; es kann aber auch das zunächst gefühlsmäßig bedingte musikalische Motiv in freierer (oft sehr willkürlicher) Weise zu musikalischen Formen ausgesponnen werden, die weniger dem Ausdrucke des Gefühlsinhalts zu dienen beanspruchen als der formalen Ergötzlichkeit für das Ohr. (Der spezifisch-melodische Charakter wird in letzterem Falle gewöhnlich durch das Vorwiegen des spezifisch rhythmischen zurückgedrängt.) Wo nun (wie vielfach in der alten Oper), diese formalistische Art und Ausdrucksweise mit jener anderen, also der inhaltlich bestimmten Hand in Hand zu gehen sucht, entsteht in der Regel eine Abwechslung zwischen beiden, wodurch die Einheitlichkeit des Charakters im Kunstwerk geschädigt wird. Das moderne Musikdrama (seit Rich. Wagner) sucht nun diese Einheitlichkeit mit Bewußtsein durchzuführen. Bei ihm bleibt infolge dessen das Melodische des Gesanges dem Charakter der bloßen Sprechmelodie gern so nahe wie möglich, hauptsächlich auch deswegen. weil der dieser Gattung untergelegte Text vielfach nicht bloß subjektiv gefühlsmäßige, sondern auch objektiv erzählende oder rein gedankliche Inhalte darbietet. Die Melodie bekommt nach Gelegenheit erst durch die im Orchester nebenhergehende Rhythmik und Harmonie den intensiveren musikalischen Charakter und damit stärker anklingende Gefühlstöne. Man muß hiernach in der dramatischen Musik einen wesentlichen Unterschied darin erkennen, ob hier die Tonmelodie als vollständiger Ersatz der Sprechmelodie oder nur als eine Art von (idealisierender) Ergänzung derselben auftritt. Und hiermit hat man zugleich einen wesentlichen Unterschied der älteren und der modernen Form der Oper bezeichnet. Im letzteren Falle (dem der Ergänzung) ist es nun von vornherein dahingestellt, ob im Zusammenwirken von Gesang und Orchester der eine oder der andere der beiden Faktoren die Führung hat oder ob die betreffende Aufgabe beiden gemeinsam (zu gleichen Teilen) aufgetragen ist. In dieser Hinsicht wird immer die Qualität und Eigenart der darzustellenden Handlung und Situation ausschlaggebend sein, und es muß je nach Umständen jede der drei Möglichkeiten für sich als berechtigt und als das jeweilen Zweckmäßigste anerkannt werden, eine Ansicht, für die ja auch gerade die Entwicklung des Musikdramas in der Neuzeit genügende Belege gibt.

Hugo Goldschmidt (Berlin).

Wilhelm Heinse als Musikästhetiker.

Heinse nach allen Seiten seiner vielseitigen Begabung gerecht zu werden, bedarf es des Zusammenwirkens des Germanisten und Philosophen, des Musikästhetikers und Musikhistorikers. Bisher haben sich der Aufgabe nur jene mit Erfolg unterzogen; denn auch Hans Müllers Arbeit, Heinse als Musikschriftsteller[1]) hat seine Bedeutung auf dem Gebiete der musikalischen Ästhetik und ästhetisierenden Geschichtsschreibung nicht erschöpft. Die neuesten Arbeit Emil Utitz's[2]) berücksichtigt zwar auch diese, aber es fehlen ihm offenbar die notwendigen Kenntnisse der musikalischen Ästhetik und der Geschichte der Musik des 18. Jahrhunderts. Jessen[3]) war in der Erkenntnis, daß Heinses Stellung zur Musik eine eigne Arbeit von einem musiktheoretisch Geschulten verlange, der Verlockung widerstanden, auch sie zu schildern, Utitz glaubte sich hierzu berufen. Um diese Arbeit nicht in eine Kritik der Utitz'schen Ausführungen verlaufen zu lassen, will ich ihnen meine eigne Auffassung der vorzüglich aus dem Roman Hildegard von Hohenthal[4]) gewonnenen Ästhetik Heinses entgegensetzen, und hier nur gegen Utitz feststellen, daß er von einem Grundirrtum ausgeht, wenn er meint „die Musik könne im Zusammenhang mit der Dichtung ein so reiches Maß von Psychischem zum Ausdruck bringen, wie sie es allein nicht imstande sei", und daß Heinse, weil er „das Inhaltliche, vor allem in wieweit es Vorstellungen von Psychichem ausdrückt", für das Wertvolle hält, die Musik zu sehr vom Standpunkt der Poesie aus beurteile. Für Heinse ergab sich diese an die Vokalmusik anknüpfende Betrachtungsweise nicht aus jenem, für die Musik ganz irrigen Standpunkt, vielmehr aus der geschichtlichen Tatsache, daß die objektivierende, an das Wort angelehnte Musik, auch die Oper, in seiner Zeit einmal einen ungleich höheren Gipfel erreicht hatte, als die instrumentale, vorzüglich als Ausdruckskunst betrachtet, dann aber, daß sie in der ästhetisierenden Literatur des 18. Jahrhunderts überhaupt durchweg als Ausgangspunkt genommen ist, von dem aus erst die instrumentale Musik betrachtet wird. Wir werden überdies sehen, daß gerade Heinse die ästhetische Bedeutung dieser vielleicht als Erster verstanden hat, so wenn er Hildegard sagen läßt: „Musik an und für sich wäre demnach die reine und allgemeine

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III S. 573. — [2]) J. J. Wilhelm Heinse, und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung, Halle a. S. 1907. — [3]) Heinses Stellung zur bildenden Kunst, Berlin 1901/1905. — [4]) Sämtliche Werke, herausgeg. von Carl Schüddekopf, Insel-Verlag Leipzig 1903. Bd. V und VI.

Kunst, und Vokalmusik nur ein Teil davon. Die allgemeine stände weit über dieser und ließe sich nur zu ihr hernieder"[1]). Dann unterläuft Utitz ein fast unglaubliches Versehen. Er stützt sich nämlich für die Klarlegung von Heinses Anschauung auf die Auslassungen des Baumeisters Reinhold[2]), die Lockmann später widerlegt[3]). Es ist aber gar keine Frage, daß Heinses wahre Meinung auf der Seite dieses zu suchen ist, um so mehr als die als Schiedsrichterin angerufene Hildegard sich für ihn erklärt[4]) und Reinhold selbst sich später für überwunden erklärt[5]).

So verkehrt Utitz die Wahrheit in ihr Gegenteil. Er beruft sich auf Gründe, die Heinse dem Reinhold offenbar nur in den Mund gelegt hat, um sie zu widerlegen.

Heinses ästhetische Hauptlehren können hier nur angedeutet, und nur insofern sie auch für die Musik gelten, angeführt werden. Ein Gegner der klassizistischen Richtung (Winckelmann, Lessing, Mengs) steht er auf dem Boden der Empiriker (Klopstock, der junge Goethe, Herder), die als vornehmstes Gesetz die Naturnachahmung anerkennen, und zwar nicht die reine, sondern die reinigende; denn „die Kunst geht auf das Allgemeine und Typische, und soll Ideale geben", Form ist ihm das Mittel, den Inhalt zum Ausdruck zu bringen, und für den Inhalt ist ihm psychische Schönheit wertvoller als physische. Das Wesen der Kunst ist Schönheit, aber eine ihrer Haupteigenschaften die ethische Wirkung, die menschlichen Leidenschaften zu veredeln und zu vergeistigen. Wie nun wendet er diese Grundanschauungen auf die Musik an?

Der französische Rationalismus[6]), der alle künstlerischen Äußerungen dem Intellekt unterworfen hatte, statuierte auch für die Musik die Naturnachahmung als oberstes Gesetz, und zwar die stilisierte Natur, so wie sie der allgemeine Geschmack erfaßte, unter Vermittlung des Begriffes vraisemblance. Absolute Musik erkennt sie nur an, soweit sie sich malend betätigt. Instrumentalmusik, deren Wirkung nur auf den Formen beruht, bezeichnet sie geradezu als Prostitution, Ausdruck in der Vokalmusik gesteht sie nur durch die Umdeutung zu, daß jede Empfindung als Reproduktion der Natur selbst erfaßt wird, deren Modell der Schaffende in sich trage. Daß eine solche Ästhetik der Entwicklung wirklicher Stimmungsmusik unerträgliche Fesseln auferlegte, beweist die Geschichte der französischen Musik im 18. Jahrhundert. Erst die Befruchtung mit der italienischen Oper hat sie aus diesem Banne erlöst. Heinse nun ist weit entfernt, das Gesetz der Naturnachahmung auf die Musik schlechthin zu übertragen. Hier scheint er mir, wie ja in vielen anderen Beziehungen, viel-

[1]) VI 38. — [2]) V S. 227—230. — [3]) V 230—245. — [4]) Ebenda 246. — [5]) VI. 38, eine Stelle, die Utitz ganz übersehen hat. — [6]) Vgl. Ecorcheville, De Lully à Rameau, l'esthétique musicale, Paris 1906.

mehr von Leibniz und Baumgarten geführt zu sein. Diesen Philosophen war Ästhetik die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Klare Vorstellungen sind ihnen nicht sensitiv, also ohne ästhetischen Wert. Ästhetisch wertvolle Vorstellungen müssen „konfus" sein, d. h. reich, so, daß ihr Reichtum nicht explicite in allen ihren Teilen appercipiert wird, wobei Baumgarten noch eine Abstufung machen will, in dem Sinn, daß er viele Vorstellungen anerkennt, die zwar nicht zur reinen Erkenntnis gehören, aber auch nicht ganz „dunkel" seien. Für uns ist eine Stelle aus Leibniz's „Von der Glückseligkeit" von besonderem Wert, da sie die Musik insbesondere betrifft. Er führt hier den ästhetischen Genuß auf die erwähnten dunklen Vorstellungen zurück, er spricht von der Musik und ihrer „gleichmäßigen, wenn auch unsichtbaren Ordnung, durch die sie vornehmlich die Gemüter bewegt". Der Sinn der Stelle scheint mir klar. Nicht die musikalischen Formen, denn sie sind ja sichtbare Ordnung, sind gemeint, sondern der affektuose Inhalt, der sich aus einer Reihe nicht intellektuell erkannter Eindrücke zusammensetze. Somit hat Leibniz die Musik als eine Kunst erkannt, die ohne Anlehnung an ein gegebenes Objekt durch die ihr immanenten Mittel psychische Erregung hervorbringt, und, um einen Ausdruck Riemanns zu gebrauchen, die Affekte analog bewegt.

Diesen Gedanken scheint mir Heinse weiter verfolgt zu haben. Er definiert Musik einmal[1]) als die Kunst, „durch gemessene Töne das Leben im Menschen, und alles, was sich in der Natur durch Ton und Bewegung äußert, darzustellen". Aus dieser Definition könnte vielleicht auf seine Anhängerschaft zur alten Affektenlehre geschlossen werden, daß also die Musik neben tonmalenden Aufgaben die Erregung bestimmter Affekte zum Endzweck habe. Aber an anderer Stelle[2]) fragt er, was Musik darstelle, und antwortet: Masse und zugleich Bewegung derselben durch Töne; das reine, von allem abgesonderte Leben in der Natur und im Menschen". Schon die Wendung „von allem abgesonderte" deutet darauf hin, daß er an seelische Erlebnisse denkt, abgesondert von einem bestimmten Affekt, von allen Beziehungen zur Wirklichkeit, also an eine Subjektivierung des Gehörten in Riemann'schen Sinne.[3]) Gesichert wird diese Auslegung durch eine dritte Stelle[4]), die von Gesangskunst handelt und ausführt, daß Töne an und für sich ohne das Wort durch die Tonhöhe, durch die Dauer, Folge und Verbindung wirken. Man könne dies die reine Musik nennen. „Sie greift die Nerven und alle Teile des Gehörs an, und verändert dadurch das innere Gefühl außer (d. h. wohl abgesehen von) allen anderen Vorstellungen der Phantasie . . . . Der ganze Mensch erklingt gleichsam, und

[1]) V. S. 232. — [2]) V. S. 112. — [3]) Riemann, Elemente der musikalischen Ästhetik, 1900. — [4]) V. S. 24.

es entstehen Empfindungen nach dem Verhältnisse der Töne und der Beschaffenheit der Massen (Kolorit), wodurch sie hervorgebracht werden. Unser Gefühl selbst ist nichts anderes, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven. Alles, was uns umgibt, was wir Neues denken und empfinden, vermehrt oder vermindert, verstärkt oder schwächt den Grad ihrer vorigen Bewegung. Die Musik rührt sie so, daß es ein eignes Spiel, eine ganz besondere Mitteilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt. Sie stellt das innere Gefühl von außen in der Luft dar, und drückt aus, was aller Sprache vorhergeht, sie begleitet, oder ihr folgt". Daß unter diesen hier geschilderten Wirkungen Erregungen der Psyche gemeint sind, die einen bestimmten Affekt nicht ansprechen, ist an sich klar, erhellt überdies aus einer Entgegnung Hildegards auf eine abfällige Äußerung des Reinhold über Instrumentalmusik, die er als „Zeitvertreib und Spielerey: eine Seiltänzerei von Tönen" bezeichnet hatte[1]), „Für sich allein . . . . ist sie (sc. die Instrumentalmusik) ein ergötzendes Spiel für die Phantasie, und schmeichelt dem Ohre durch Neuheit von Melodie und Harmonie und Fertigkeit des Vortrages, und rührt, und erschüttert wohl noch das Herz mit unbestimmten Gefühlen und Ahndungen (sic) von Leidenschaften".[2]) Als Muster dieser höheren Spielmusik wird dann auf Haydns Symphonien verwiesen. Auch für die Verbindung mit dem Gesange meint Hildegard[3]), sie habe einen weiteren Umfang „als die Menschenstimme; sie ist das Meer und die Luft, worin diese schwimmt, und ihre Fittiche schlägt". Endlich erwidert einmal Lockmann dem Reinhold, der die Vokalmusik als „erste Quelle der Natur" rühmt: „Die Musik ist eine Kunst, die hauptsächlich das Innere, Unsinnliche, weit umher für das Ohr in die Lüfte verbreitet, und allgemein ausdrückt, was die Sprache oft nur rauh und eckicht andeuten kann".[4]) Hildegard schließt das Gespräch mit den Worten[5]): „Instrumentalmusik, worin Fluß wahren Gefühls und Schwung, Flug origineller Phantasie herrscht, ... drückt so eignes geistiges Leben im Menschen aus, daß es jeder anderen Sprache unübersetzbar ist". Wir sehen, Heinse dringt tiefer in das Wesen der Musik ein, als andere Ästhetiker der Zeit. Er anerkennt neben der spielerischen Musik, die „mehr dem Vergnügen an schönen Tönen und deren Verhältnissen zueinander dient"[6]), jene höhere Stimmungsmusik, die das Wesen unserer Instrumentalmusik vorstellt. „Der Jubelton bey gewissen Momenten übertrifft alle andre Sprache. So läßt sich das innere Gefühl bey andern Thaten, das Wallen des Herzens, die hohe Fluth in Adern und Lebensgeistern durch nichts besser ausdrücken.... Der heilige Augustinus hält bloße

[1]) V. S. 230. — [2]) V. S. 241. — [3]) Ebenda. — [4]) VI. S. 39. — [5]) VI. S. 40. — [6]) V. S. 243.

Töne des Entzückens ohne Worte für die beste Sprache gegen Gott. Bey Leidenschaften also ist die Musik an ihrer rechten Stelle: besonders bey heftigen, wo man nicht mehr an Worte denkt, sondern von den Sachen selbst durchdrungen ist[1]). Ja, die psychologische Begründung der Subjektivierung gehörter Musik wie sie Wölfflin, Seidl, Hausegger und Riemann verstehen, und wie sie jener in die Worte zusammenfaßt: „hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen", scheint mir bei Heinse wenigstens angedeutet. Er fährt nämlich fort: „Wir stoßen einen Theil von dem Leben aus, das in uns ist. Und diess geschieht am leichtesten durch Vokale." Es wird nun auf die Äußerungen der Wilden verwiesen, die ihre Empfindungen durch vokalische Ausrufe zu verstehen geben.

Tonmalerei als stilisierte Schilderung von Vorgängen der Natur gilt Heinse als eine wichtige Aufgabe der Instrumentalmusik. Gegen die damals bei den Italienern herrschende Anschauung sieht er selbst in dem Aufgebot der größten Mittel, etwa „der größten Janitscharentrommel, wenn man den Donner der Kanonen darstellen wollte", keine Gefahr. Heinse kann also als einer der ersten Verteidiger tonmalender Instrumentalmusik angesprochen werden.

Daß der Gesang sich aus der Sprache entwickelt habe, und daß er „bloß erhöhte idealistische Aussprache" sei, weist er zurück. „Die gewöhnliche Aussprache scheint eher ein armseliges Überbleibsel, ein Ruin (sic) ein Aschenhäufchen von der Melodie, als deren Wurzel oder Quelle zu seyn."[2] In der Abhandlung über Takt und Rhythmus geht er so weit zu behaupten: „die Sylben und Wörter der Sprachen sind wahrscheinlich erst nach bloßen Tönen entstanden, und erfunden worden; und so scheint auch der Vers seinen Ursprung der Melodie zu verdanken zu haben".[3]) „Die Hauptquelle der Musik liegt also im Herzen, und wenigstens bey uns (im Gegensatz zu den Griechen) nicht in der Aussprache. Ein Komponist kann diese nicht nachahmen wie ein Mahler sein Modell; er ist, wenn er das Gewöhnliche nicht nachleyert, mehr Schöpfer als irgend ein andrer Künstler".[4] Mit diesen Anschauungen steht nicht in Widerspruch, wenn gefordert wird daß der Gesangston sich an die Sprache insofern anzuschließen habe, als alle Erhöhungen und Senkungen ihr entsprechen müssen. „Jeder Ton ist das Resultat unsrer momentanen Existenz. Bleibt unsre Existenz in gewöhnlichen Zustand, so bleibt auch der Ton derselbe. Diesen Ton der Stimme muß der Komponist von jedem Sänger und jeder Sängerin wohl fassen; dieser ist ihr eigentliches C (gemeint ist: ihr tonus recurrens), all

[1]) Ebenda. — [2]) V. S. 237 a. E und 238. Dieser Gedanke findet sich auch b Chabanon „Observations sur la musique" 1789. — [3]) V. S. 358. — [4]) V. S. 238.

andern Töne stehen damit im Kontrast. Was hinauf oder herunter steigt, ist Leidenschaft, sobald es über Quarten und Quinten geht; erhöhter oder erniedrigter Zustand.“[1])

Für objektivierende Musik geht Heinse von der Nachahmung aus; die Oper soll einzelne Menschen und deren Leidenschaften darstellen. „Darstellen überhaupt heißt Merkmale von etwas geben, wodurch es der Seele gegenwärtig wird.“[2]) Aber sie kann die Wirklichkeit nicht ganz geben, und „dieß soll sie auch nicht“. „Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz giebt; so giebt sie doch das Brauchbare davon, das Gediegne für den Menschen herausgehoben, von allen Schlacken gereinigt; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles Zerstreuende davon entfernt, ...[3]) „Das Höchste aller Kunst besteht in dem von allem Unterscheidenden, Individuellen, Täuschenden.[4])“ Das ist nun freilich nicht Original, sondern von zahlreichen anderen Ästhetikern, wie C. G. Krause[5]), Algarotti[6]), Calzabigi und anderen ausgesprochen worden. Ja, Heinse zieht nicht einmal die Folgerung, wie diese, daß der Oper als einem Gesamtkunstwerk eine möglichst einfache Handlung fromme, die dem Dichter und Musiker gestattet, die Affekte des Seelenlebens für sich sprechen zu lassen. Aber seine Anmerkungen zu den Dramen des Metastasio, Verazzi und Coltellini, lassen doch überall erkennen, daß auch er zu dieser Einsicht durchgedrungen ist. Betrachten wir nun Heinses Stellung zur musikalischen Behandlung der Texte. „Auch der stärkste Ausdruck lasse sich“ — führt der Prinz, „der am besten über Musik und Vortrag“ sprach, aus[7]) — „mit der höchsten Schönheit der Melodie und Harmonie vereinigen, wie hier die zwey Neapolitaner (Traëtta und Majo) zeigten; und die Musik wirke so weit mehr, als wenn man sie zum Schrey der Natur, oder zur bloß erhöhten Deklamazion der Worte herunter setzen wolle. Die Worte, wiederholt und mit neuen Wendungen und Gefühlen in Melodie und Harmonie . . . . drängen um so viel stärker ein. Gluck sei zu streng auf einmal zurückgegangen. Seine lyrischen Schauspiele machten eine eigne Gattung zwischen Tragödie und Oper, diese Gattung könne nur von wahrem Genie sowohl des Dichters als des Tonkünstlers bearbeitet werden, und das Mittelmäßige sey darin unerträglich“.[8]) Dieser Gedanke, daß die Vereinigung der auf der Form beruhenden musikalischen Schönheit mit der Wahrheit und Kraft des Ausdrucks die höchste Spitze der vokalen Musik, und der theatralischen insbesondere bedeute, zieht sich durch den ganzen Roman. Bald zu Anfang[9]) wird als ihr Zweck bezeichnet: „den Sinn der

---

[1]) V. S. 239. — [2]) V. S. 109. — [3]) V. S. 110. — [4]) V. S. 111. — [5]) Von der musikalischen Poesie. Berlin 1753. — [6]) Saggio sopra l'opera in musica 1755/66. — [7]) V. S. 298. — [8]) Das hat die Erfahrung wiederum an den Nachahmern R. Wagners bestätigt. — [9]) V. S. 34.

Worte und die Empfindung in die Zuhörer überzutragen, so leicht und angenehm, daß man sie selbst nicht merkt; und das Ohr womöglich dabey zu bezaubern". Dem Miserere des Leo wird nachgerühmt,[1]) „es sei in ihm alles vereinigt, tiefes Gefühl, erstaunlicher Reichtum der Kunst, reine Schönheit und Proporzion im Ganzen und in den Theilen". Die Oper des Pergolese vergleicht er mit „einem schönen Gemählde von Raphael", tadelt aber die Formen und den Ausdruck als „mehr schäfermäßig", als nicht von großer Kraft und Stärke.[2]) Der neuneapolitanischen Schule wird mit Hinweis auf Paesiello vorgehalten, daß hier „alles in Schöne gehe", „der wilde Schrey der Natur ist sittsam geworden", aber es fehle ihr dadurch an „Stärke und mancherlei Kontrast, sowohl bey Freude als Leid".[3]) Die höchsten Äußerungen theatralischer Musik sieht Heinse bekanntlich in den Werken der Traëtta, Jommelli, Majo und in Sarti's „Giulio Sabino", und erkennt ihre Fortschritte über die Älteren hinaus ganz richtig in der Förderung des musikdramatischen Elementes, und in der Anpassung der Musik an die textliche Unterlage und ihre Affekte. Was ihn an sie, vorzüglich Gluck gegenüber, fesselt, das ist das Sinnliche, die reine Schönheit der musikalischen Proportionen. „Der Vorzug der guten italiänischen Musik besteht in dem edlen leichten Gang der Melodie, dem Ebenmaß ihrer Perioden, der Klarheit, Reinheit passender mannigfaltiger Harmonie, und überhaupt der schönen Proporzion des Ganzen."[4]) Gluck sei zwar wirklich „ein Originalgenie" und arbeite dabei beständig auf den Ausdruck und „der Zweck dabey ist tiefe Wirkung des Ganzen. „Allein dies ist noch nicht genug. Vollkommne Kunst besteht in Darstellung . . . . der gebildeten Natur, in ihrer Stärke und Fülle der hohen, schönen, der edelsten und schönsten Natur." Heinse läßt sich selbst eine der Situation nicht adäquate Behandlung gefallen, wenn sie nur rein musikalisch Schönes bringt. So entschuldigt er das Echospiel in Traëtta's Sofonisba (III 4), schiebt dem Dichter die Schuld zu und billigt die Musik als „die lieblichste Fülle für das Ohr".[5]) Wird der Chor in der Oper zwar auch von ihm, wie von D'Alembert und Grimm prinzipiell nur dort zugelassen, wo eine Menge überhaupt auf einmal sprechen und singen soll, so kann er sich doch nicht entschließen, diejenigen Chöre, die auf der dramatischen Unmöglichkeit beruhen, daß eine Menge schon gemachte Verse singt, ganz zu verwerfen, wenngleich sie „unnatürlich und gekünstelt seien. „Man will eben bey jedem großen Ganzen, wie eine Oper, ist von einzelnen Stimmen an bis zu Duetten und Terzetten die höchste Gewalt und Stärke aller Kehlen und Instrumente beysammen haben".[6]) Solche Konzessionen an das musikalisch Sinnliche lassen sich noch mehrfach auf-

---

[1]) V. S. 78. — [5]) V. S. 191/192. — [3]) V. S. 187 und 230/231. — [4]) V. S. 249. — [5]) V. S. 174. — [6]) V. S. 317 und 318.

decken. Der Wahrheit, der Plastik der Affektschilderung muß sich die Schönheit des sonoren Elementes gesellen, die auf den Verhältnissen, in psychologischem Sinne auf der Erregung des sinnlichen Wohlgefallens beruhen. So erklärt sich seine unbedingte Anhängerschaft an die Neapolitaner. Er sagt: „nach dieser Regel kommt Gluck, was hohe Schönheit betrifft, den großen neapolitanischen Meistern selten gleich". Für Gluck-Calzabigi's innigere Anlehnung an die Poesie hat er wohl Verständnis, aber sie gehen ihm zu weit. Er vermißt hier eben jenes Sichgehenlassen, jene größere Hingabe an das Sinnliche, die ihm die Neapolitaner so wert macht. Gluck habe unrecht, daß die Poesie nur Zeichnung sein solle und die Musik nur Kolorit und Licht und Schatten.[1]) Mit diesen Anschauungen korrespondieren denn auch diejenigen über die Formen der Oper. Die Arie als „die sich sammelnde Empfindung, das sich sammelnde Gefühl einer Situazion, welches sich nicht selten in einem Bilde, in einer Sentenz äußert", hat seine Billigung, wobei er allerdings verlangt, daß „nicht sowohl das Pittoreske des Bildes, der Inhalt der Sentenz, sondern womöglich das Gefühl, woraus beyde entstehen, darzustellen" sei. Treffend vergleicht er die Arie mit reizenden Seen, das obligate Rezitativ mit „wütenden Stürzen des Rhodan und der Aar". Hier in der Arie stünde die Handlung still, hier sei den Kehlen der Sänger die Gelegenheit, „vollkommen der Natur gemäß ihre ganze Gewalt, ihren ganzen Reichtum" zu zeigen." „Ein zu rascher Fortgang beraubt die Musik ihrer größten Schönheiten, die Oper ihres vorzüglichsten Reizes vor der Tragödie." Ja, die Handlung gewinnt so an Kraft und schreitet dann mit genährtem und geläutertem Feuer kühner fort.[2]) Vergleiche in der Arie nennt er zwar „poetische Floskeln", und findet, daß der zweite Teil, worunter er offenbar das Da capo versteht, „die älteren Italiänischen Opern monotonisch" mache. Aber die bereits von Krause, Algarotti, und noch schärfer von D'Alembert[3]) geforderte Annäherung, ja Einbeziehung der Arie in die Handlung, findet in ihm keinen Freund. Indessen können wir aus den Analysen der Opern seiner neapolitanischen Lieblinge sehen, daß er gerade diejenigen Szenen als besonders wirksam lobt, welche die Affekte in rechter Verwirrung zeigen und ein Stück der Handlung selbst darstellen.

Es wäre überhaupt verfehlt, aus diesen über den ganzen Roman verstreuten Anmerkungen zu schließen, Heinse sei nur zögernd der neuen Richtung gefolgt, und ein unbedingter Verfechter der Poesie des Metastasio gewesen, wie etwa Jommellis Lobredner Mattei,[5]) der noch ganz unter seinem Banne steht und auch für die letzten Konsequenzen der Opern des Jommelli kein Verständnis hat, vielmehr den Jommelli der mittleren

[1]) V. S. 314. — [2]) V. S. 315 und 316. — [3]) V. S. 204. — [4]) La liberté de la musique. — [5]) Elogio di Jommelli, S. 124.

Periode (1757) höher einschätzt. Lesen wir Heinses Analysen der Hauptwerke der Neapolitaner, so erhellt sofort, wie scharf er erkannt hat, worin ihre Fortschritte über die Älteren hinaus bestehen. Auch hier, wie auf dem Gebiet aller musikästhetischen Fragen muß man bei Heinse, der doch nicht systematischer Ästhetiker war, dessen Äußerungen doch aphoristische blieben, die Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke heranziehen, um ihn voll zu würdigen.[1]) Hier ist denn einmal die unbedingte Verwerfung jener theatralischen Musik, insbesondere jener Arien ausgesprochen, die nur für die Unterhaltung des Hörers und die Bravour der Sänger bestimmt war, jener „Halbmusik", die er bei Keinem gut heißt. Überall sind es die dramatisch bedeutungsvollen Szenen, vorzüglich die Accompagniamenti, die er begeistert schildert, und immer wieder klagt er, wie „Jammer und Schade es sei, daß die großen Meister immer um Brot haben arbeiten müssen". Mit einer für einen geschichtlich nicht geübten Blick erstaunlichen Sicherheit betont er diejenigen Qualitäten, die sie von den andern auszeichnen, das Streben nach wahrhaftem Ausdruck, die Umbiegung der Formen nach dramatischen Rücksichten, die Ausnutzung des Orchesters zur Bekräftigung des Gesagten und zur Erläuterung und Vertiefung der Stimmung und der Situation, insbesondere bei Doppelstimmungen, die Verschärfung und Erweiterung der Harmonik, die Konzentration der musikalischen Behandlung auf das „Wesentliche", den Grundgedanken des Dramas, wie etwa auf den Sieg der Freundschaft über die Liebe in Metastasio-Jommelli's „Olimpiade", die Veränderungen der Vorlagen im Sinne einer Verbesserung der Handlung oder der Charakteristik, wie sie Jommeli in der „Didone" des Metastasio vorgenommen. Wie treffend seine Bemerkung, daß der vergötterte Pergolese im Tragischen von Jommelli, Traëtta und Majo weit abstehe. Wie richtig erkennt er, daß überhaupt die ältere Oper so gearbeitet sei, „daß nur ein oder zwei Gruppen wie Gemählde hervortreten", das Übrige aber „Ausfüllung sei, um in den Logen spielen zu können". Dann aber läßt seine Kritik der Dichtungen des Metastasio und seiner Gefolgschaft einerseits, derjenigen der Fortschrittsmänner Calzabigi und Coltellini andererseits erkennen, daß auch er ganz richtig die Hauptschwächen der italienischen Oper in ihren Texten gesucht hatte. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, hebe ich nur die Ausstellungen hervor, die er an Metastasio's „Olimpiade", an seiner „Didone", die als ganz mittelmäßig, in der Charakteristik der Handelnden als verfehlt bezeichnet wird, an dem „Demofoonte", als „einem künstlichen Gewebe auf Verwechslung und Verkleidung beruhend", macht die scharfe, aber gerechte Verurteilung von Verazzis „Fetonte", und

---

[1]) Eine Unterlassung, die sich bei Utitz sehr fühlbar macht.

und seiner kindisch veränderten Fabel, der „Ifigenia in Tauride", der verunglückten gleichnamigen Oper des Coltellini. Auf der andern Seite weiß er die Vorzüge von Calzabigi's Orfeodichtung, aber auch ihre Schwächen, vor allem die eines — „der neueren verzärtelten Natur verdankten" — glücklichen Ausganges zu würdigen. Ebenso treffend ist sein Urteil über Calzabigis „Alceste" und Coltellinis „Antigona".

So erweist sich Heinse mehr noch als in seinen ästhetischen allgemeinen Urteilen in seinen Beschreibungen der neapolitanischen und Gluckschen Opern, als ein Anhänger der reformatorischen Bewegung, deren Bedeutung er durchaus gewürdigt hat, ohne sich unbedingt und ohne Vorbehalt an Glucks systematische Neuerungen zu binden. Wohl hat er die überragende Größe dieses Meisters der Ausdrucksmusik instinktiv empfunden, und zuweilen, wenn auch nicht überall, in den Analysen seiner Opern auch das Wesentliche seiner Schaffensweise verstanden. Aber können wir ihm die Vorliebe für die Neapolitaner verargen? Einmal wird man schon aus der Lektüre von Aberts „Jommelli" ersehen, daß dieser Meister in der Tat als Musikdramatiker Großes geleistet hat, dann aber wird eine Nachprüfung der wertvollsten Teile der Opernschöpfungen dieses Kreises mit deren Herausgabe ich zurzeit beschäftigt bin, ergeben, daß Traëtta und Majo, vorzüglich vermöge ihrer erheblich reicheren Erfindungskraft, über jenen hinausgehend, eine Fülle hinreißender dramatisch lebendiger, von edelster Schönheit und südlicher Leidenschaft getragener Szenen geschaffen haben, an denen weder Wissenschaft noch Kunst achtlos vorübergehen können. Und hat der Verlauf der Entwicklung Heinse nicht recht gegeben? Welche Kraft den alten Formen innewohnt, des ist die Mozartsche Oper und die der Klassiker überhaupt, die nicht so sehr an Gluck, als an die Italiener angeknüpft hat, Zeuge.

Franz Marschner (Wien).

Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft.

I. Der Wertbegriff.

Kein Begriff spielt im Kulturleben der Gegenwart eine so große Rolle als der Wertbegriff. Eine wissenschaftlich haltbare Definition dieses Grundbegriffs aber gibt es bis jetzt nicht. Den ökonomischen Wert schärfer zu umgrenzen, war das Verdienst der österreichischen Volkswirtschaftstheoretiker K. Menger, F. v. Wieser und E. v. Böhm-Bawerk. Nach dem letztgenannten Forscher ist der wirtschaftliche Wert im subjektiven Sinne „die Bedeutung, die ein Gut oder ein Güterkomplex für die Wohlfahrtszwecke eines Subjekts besitzt. Wert im objektiven Sinne heißt dagegen die Kraft oder Tüchtigkeit eines Gutes zur Herbeiführung irgendeines objektiven Erfolges". Die österreichischen Philosophen v. Ehrenfels, Meinong und Kreibig basieren ihre Fassungen des Wertbegriffs auf jene. Dem Erstgenannten ist dessen psychologische Grundlage das Begehren, den beiden anderen das Fühlen. In letzterem Punkte treffen auch Simmel und Eucken mit ihnen zusammen. W. Schuppe und R. v. Schubert-Soldern begründen ihre Wertdefinition auf die Lust. Daß dies unzulässig sei, dürfte schon aus dem von Schiller („Über das Erhabene") nachgewiesenen Wesen des Erhabenen ersichtlich sein, in welchem „Frohsein" und „Wehsein" vereinigt sind. Auch Euckens Begriffsbegrenzung der Seligkeit, welch letztere ohne Erinnerung des Schmerzes undenkbar, bestätigt die Ungeeignetheit der Lust, als psychologische Grundlage des Wertbegriffs zu dienen. Diese Erkenntnis bezeugen schon die Upanishaden mit ihrer Auseinanderhaltung des „Lieberen" und des „Besseren" (Deussen, „60 Upan.", S. 271). Die objektive Seite jenes betont Fr. Nietzsche, der mit Recht von der überragenden Wichtigkeit dieses Begriffs ebenso durchdrungen ist, wie von dem sekundären Charakter der Lust dem Werte gegenüber (Bd. XIII, S. 394 619, 651; XV, S. 273 f., 322, 408). Außer diesen entscheidenden Stellen welche die Wertschätzungen auf „unsere Lebensbedingungen" gründen beweisen sein „Zarathustra" (I, S. 42 ff.) und die „Wiederkunft des Gleichen" (Bd. XII, S. 1—130) unwiderleglich, daß Nietzsche erkenntnistheoretischer Materialist ist und die Umwertung aller Werte von ihm einzig und allein in dem Sinne gedacht wird, daß jene Lebensbedingungen als Bedingungen des physischen Lebens zu verstehen sind, denen gegenüber das geistige Leben („Geist", „Gefühle und Empfindungen") ausdrücklich nur als Werkzeug bezeichnet wird.

Dieser erkenntnistheoretische Materialismus — den prinzipiell W. Schuppe im vierten Kapitel seiner bahnbrechenden „Erkenntnistheoretischen Logik"

im vorhinein widerlegt hat — geht auf eine völlige Verkennung der ursprünglichen Rangordnung, der natürlichen Wertreihe zurück: den höheren Werten werden die niederen übergeordnet, und der höchste, das Heilige, wird als scheinbarer, falscher, illusionärer herabgewürdigt. Die einfache Umwertung dieser „Umwertung" genügt aber noch nicht, um zu einer wissenschaftlich berechtigten Definition des Wertbegriffs zu gelangen. Dessen objektive Seite, die zu erfassen Nietzsche mit genialem Instinkt angestrebt hatte, erfordert vielmehr die Einbeziehung des Denkens in die psychologische Basierung, wodurch allein das Moment der Objektivität zu voller Geltung kommen kann.

Dies führt zu folgender Begriffserklärung: Der Wert ist die auf Widerspruchsfreiheit gerichtete, nur im Gefühl völlig erlebbare, durch den Willen zu verwirklichende Verbindung des Allgemeinen mit dem Besonderen. Diese Definition möge einerseits durch Zergliederung in ihre Einzelheiten verdeutlicht, anderseits durch Beispiele veranschaulicht werden. Die Welt der Wirklichkeit nicht minder als die der Gedanken weist für den Betrachter wie für den Handelnden die tiefsten, schroffsten Widersprüche auf; sie zu beseitigen und fernzuhalten ist das unentwegte Streben, aber auch der wesentliche Inhalt aller Kultur. Geht auch Bahnsen zu weit, wenn er den „Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt" zum Fundament der Weltanschauung erhebt, so hat er loch insoweit recht, als erfahrungsgemäß die Wirklichkeit wie das Denken ur Entwicklung nur durch die in beiden unvermeidlichen Widersprüche gedrängt wird. Herbart begründete die Philosophie auf die Bearbeitung ler Begriffe in diesem Sinne, Hegel findet die Wurzel seiner Dialektik ierin. Shakespeare zeigt uns — wie Driesmanns richtig erkannt hat — in einen Dramen ein treues Bild der von Widersprüchen zerrissenen Wirkichkeit, aber auch die Bekämpfung jener, den Aufstieg zur Widerspruchsreiheit. Die natürliche Wertreihe des Notwendigen, Nützlichen, Anenehmen, Wahren, Guten, Schönen und Heiligen zeigt als den Kern jedes inzelnen ihrer Glieder die Richtung auf die Widerspruchsfreiheit; denn icht ein gewöhnlicher „Begriff" ist der Wert, sondern eine Idee in dem inne, wie Schuppe und Eucken und vor ihnen Lotze diese gefaßt: ordernd, auf Vollkommenheit, Einheitlichkeit, durchgehenden Zusammenang gehend. Da der Nachweis jener Behauptung den Rahmen dieser arstellung sprengen müßte, können hier nur einige Andeutungen gegeben erden, die mit unserem Thema in unmittelbarem Zusammenhange stehen. pinoza nennt notwendig dasjenige, dessen Nicht-Existenz einen Widerpruch in sich schlösse. Identifizierte nun Kant in seinen „Kritiken" llgemeinheit und Notwendigkeit, wies anderseits W. Schuppes „Erenntnistheoretische Logik" die Notwendigkeit des Besonderen, Wirklichen

als die Notwendigkeit aus „der ursprünglichen Tatsache" auf, so stelle ich als dritte und letzte Hauptgattung der Notwendigkeit die der Vereinigung des Allgemeinen und des Besonderen, die des Wertes auf. Hierfür einige Belege.

Herders Bedeutung gründet sich wesentlich darauf, daß er die Poesie als ein (Herzens-)Bedürfnis der Menschheit nachgewiesen, im Gegensatz zu der bis dahin verbreiteten Ansicht, sie sei nur ein Luxus, ein Zierrat, eine Sache der „Erholung". Herders Satz ist selbstverständlich auf alle Kunst hin zu erweitern. Als individuelles Beispiel für diese Notwendigkeit diene eine Äußerung unseres Liederkomponisten R. Franz, der ausdrücklich sein Schaffen aus dem (inneren) Bedürfnis heraus erklärt. Beethovens Ausspruch führt darüber hinaus, zu Kants kategorischem Imperativ empor. Die Skizzenbücher Beethovens, von Nottebohm ausgezeichnet erläutert, zeigen die psychologisch-ästhetische Notwendigkeit, mit der aus oft trivialen (= widerspruchsvollen) Anfängen in härtester Arbeit der endgültige, unabänderliche Ausdruck erzielt wird. Meine eigene persönliche Überzeugung von solcher Notwendigkeit, die der Leitstern für den echten Künstler, erfuhr eine ganz unabhängige Bestätigung durch unvergeßliche Worte, die 1882 A. Dvořák zu mir gesprochen. Hiermit stimmen die (nach M. Kalbeck) von Joh. Brahms Henschel gegenüber gemachten Bemerkungen, die sich auf die Unerläßlichkeit bezogen, eine Komposition auch wirklich zu Ende zu führen. Was den Stempel solcher Notwendigkeit — sei es Erfüllung innersten Dranges oder vollendeter Ausgestaltung — nicht an sich trägt, wird geradezu als Widerspruch empfunden. Unschwer läßt sich analog das Unnütze, Nutzlose, Schädliche als ein solcher klarmachen.

Für die Musik, wie die Kunst überhaupt, käme das Angenehme und Unangenehme als in das Bereich des bloß Sinnlichen fallend kaum in Betracht. Immerhin bildet die Außenseite des bloß Klanglichen hier ein Grenzbereich und die Überlänge von Tonwerken kann infolge der Verletzung physiologischer Bedingungen des Künstlerischen die Anwendung solcher negativen Kategorien erzwingen. Unzweifelhaft liegen hierbei Modifikationen der Notwendigkeit und, negativ gefaßt, Widersprüche vor, die einerseits die Beziehung von Mittel und Zweck, anderseits das sinnlich vernünftige Wesen des Menschen betreffen.

Die weitere Durchführung dieses Motivs auf das Gebiet der Ideen als der Geisteswerte glaube ich an dieser Stelle überspringen zu dürfen, um so mehr, als spätere Erörterungen hierauf wieder zurückführen werden. Dafür möge ein Beispiel die Verbindung des Allgemeinen und Besonderen veranschaulichen. In unseren Tagen trat so recht vor Augen, wie ein Heer ohne Führer und Führer ohne ein Heer nichts wert sind — wa

übrigens ein Witzwort über Pompejus (auf d. J. 49 u. 48 v. Chr.) schon längst ausgesagt und Gobineau am Schlusse seines Hauptwerkes auf die Großen der Weltgeschichte und die Völker glänzend anwendet. Für unseren Zweck läßt dies mindestens eine dreifache Nutzanwendung zu, da es sich auf die richtunggebenden Größen der Musikgeschichte einerseits den anderen ihnen folgenden Künstlern, aber auch dem Publikum gegenüber nicht weniger anwenden läßt, als auf die Beziehung von Themen und Motiven zu dem sie verwertenden Kunstwerke. Daß in den Führern (man kann sogar unmittelbar an die Fuge denken) das Besondere in „besonders" hervorragender Weise sich ausprägt oder sich ausprägen soll, ist ohne weiteres verständlich. Sie sind aber zugleich in ganz anderem, höherem Maße Vertreter des Ganzen als die übrigen Teile des Gesamtorganismus, was das intensivere Sichgeltendmachen der Kategorie des Allgemeinen, der Gesetzlichkeit u. Z. als positiver, gebietender voraussetzt. Anderseits dominiert in den Beherrschten, Untergeordneten die Allgemeinheit, insofern sie, abgesehen von jener größeren Gleichheit untereinander, die mit dem Unterschiede, dem Sichabheben der Führer von der Masse, innerhalb dieser gesetzt ist, durch den gemeinsamen Gehorsam als den negativen Pol jener verbindenden Gesetzlichkeit gegeben ist. Fehlt aber diese Verbindung, dann zerfällt die Gesamtheit in eine Menge von Besonderheiten, das Ganze ist mit dem Allgemeinen, dies in jener doppelten Beziehung genommen, dahin. Aus diesem Beispiel wird aber auch ersichtlich, wie schief es ist, wenn Simmel am Anfange seiner „Philosophie des Geldes" der Welt des Wertes den Unterschied, der ihr gegenübergestellten Natur (Lotze würde gesagt haben, „der Welt der Gestalten") die Einheit als maßgebende Kategorie zuweist. Klar ist vielmehr, daß „die Natur" — und nun gar die „organische" — nicht ohne Unterschied (wenigstens erkenntnistheoretisch) denkbar, wie, daß die Welt der Werte ohne „Einheit" u. z. in verschiedenartigem Sinne nicht zu denken ist. Offenbar ist die Wertung das Ursprüngliche und die Gleichgültigkeit der Natur — in Goethes Gedicht das „Göttliche" mit überlegener Klarheit dieser zugeschrieben — erst eine Negation des ursprünglichen Tatbestandes, sozusagen künstlich angewendet auf diesen, d. h. erst eine Frucht der Abstraktion und Reflexion.

Schuppe ist am Ende seiner „Ethik und Rechtsphilosophie" geneigt, das Zusammenfallen von Allgemeinem und Besonderem mit dem Bewußtsein zu identifizieren. Setzt man dieses nicht wie er dem Denken gleich, sondern der Synthese von Denken, Fühlen und Wollen (vgl. meine Aufsätze „Über die erkenntnistheoretischen Grundlagen des historischen Materialismus" und „Die wissenschaftlich berechtigten Fassungen des Ichbegriffs" in der Zeitschrift f. imman. Philos. I. Bd. Berlin, Salinger), so

trifft jene ersterwähnte Identifikation zu. In meiner Abhandlung über den „Ichbegriff" wies ich nach, daß wir den sonst erkenntnistheoretisch unvermeidlichen Solipsismus nur zu besiegen vermögen durch die — demgemäß notwendige — Erschließung eines den Gegensatz von „Ich" und „Du" überbrückenden allumfassenden Bewußtseins. Unzweifelhaft ist dies der Träger der „Welt der Werte", die ihre Erhaltung und Steigerung nur in ihm finden kann. Die Gleichsetzung des Zusammenfallens von Allgemeinem und Besonderem mit dem Bewußtsein führt uns von der oben aufgestellten Definition des Wertbegriffs zu folgender Ergänzung und Bestimmung: Der Wert ist die Kraft, sich innerhalb des widerspruchsfreien Zusammenhanges der Erlebnisse für diesen geltend zu machen. Dies kann geschehen im Sinne seiner Herstellung (seines Daseins) oder seiner Förderung (Steigerung). Diese letztere kann quantitativ (extensiv) oder qualitativ (intensiv) erfolgen. Nach der Art des Zusammenhangs richtet sich die Art des Wertes.

II. Der Wertbegriff und die Musikästhetik.[1])

I. Der ästhetische Wert beruht auf dem widerspruchsfreien („harmonischen") Zusammenhang der Außen- und Innenwelt. Am sachlichsten und treffendsten haben dies die Erklärungen Schillers (in dessen ästhetischen Abhandlungen) sowie die Grillparzers zum Ausdruck gebracht (IX. 81: „Schön ist dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele erhebt"). Jener Zusammenhang wird auf zwei verschiedenen Wegen verwirklicht: durch das Sinnbildliche und den Ausdruck (vgl. meine „Grundfragen der Ästhetik", Berlin 1899, S. 8ff.). Beim Musikästhetischen ist die Außenwelt eingeengt auf die Tonwelt, die Innenwelt aber in demselben Maße erweitert, vertieft und erhöht. Hieraus erklären sich die enthusiastischen Aussprüche von R. Franz und F. Liszt, welche der Musik „transzendente" Stimmungen als Höchstbereich zuweisen. Die Erlebnisse, um die es sich bei unserer Art ihres Zusammenhanges handelt, können 1. eigene, unmittelbare oder fremde (mitempfundene, phantasierte) sein. Dieser Unterschied wird für die Wertung der „absoluten" und „Programm"-Musik von Bedeutung. 2. Erlebnisse können zunächst als solche auftreten und ihren Ausdruck in der Tonwelt finden (Inhaltsstandpunkt, Ausdrucksästhetik); oder es kann die Freudigkeit am Tonmaterial zum Ausdruck kommen („formalistischer Standpunkt"). Der Eigenwert des Materials führt, tiefer aufgefaßt, auf das Symbolische hin. 3. Erlebnisse können naiv empfunden sein, bloß assoziiert oder apperzipiert werden.

[1]) Dieses Thema behandelte zum erstenmal mein auf dem II. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (am 25. Sept. 1906) zu Basel gehaltener Vortrag.

An dieser Stelle wird eine Erörterung der Schönheit des Klanges, ihrer Eigenschaften und Bedingungen, als Probe der Bewährung unserer Wertdefinition wie als Beispiel für das vom Eigenwert des Materials Erwähnte berechtigt erscheinen.

In meinem „Entwurf zu einer rationellen Neugestaltung des Anschlags" (Wien 1889), wie später in dem Aufsatze „Tonbildung im Dienste des Sprachgesangs" („Deutsche Gesangskunst" 1901, H. 8, I. Jg. S. 93) stellte ich folgende Merkmale des „schönen Tones" auf: Kraft, Leichtigkeit (Freiheit), Glanz, Fülle und Weichheit. Man beachte zunächst die Gegensätzlichkeit von Kraft einerseits, Leichtigkeit und Weichheit andererseits. Als Gegensätze werden sich auch Glanz und Fülle erweisen. Unschwer wird man in dem Mangel auch nur eines dieser fünf Charakteristika, wie in ihrem Gegenteil etwas der Tonschönheit unmittelbar *Widersprechendes* herausfinden. Für den Ausdruck wie das Sinnbildliche sind sie sämtlich gleich unentbehrlich; diese beiden Vermittlungen des Inneren und Äußeren sind also nicht verkehrt, sondern *gerade* proportioniert. Die Kraft entspricht der *Willensenergie*, die nach unserer Wertdefinition durch die Notwendigkeit (= die Vermeidung des Widerspruches), das Bedürfnis, aber auch durch die Verwirklichung als unentbehrlicher Faktor aufgezeigt worden. Ihr als dem Männlichen, nach außen Gehenden gegenüber steht die Weichheit als das Weibliche, nach innen Gerichtete: das klare Symbol des Gefühls. Glanz und Fülle zeigen beide erfahrungsgemäß ein Ganzes, das die Vereinigung des Allgemeinen und Besonderen im entgegengesetztem Sinne veranschaulicht. Beide beruhen auf der Vereinigung von Obertönen — vielfach isolierbar, hörbar — mit dem Grundton. Die Besonderheiten, die im *vollen* Ton, dem allein tragfähigen, sich geltend machen, erscheinen als Masse, als Einzelheiten, die zu einem Ganzen durch ihr *Gemeinsames* zusammengefaßt werden; ihr Mangel: die Leere des „einfachen" Tones ist ein Bild der Leere des abstrakten Begriffes, dem die Anschauung nicht helfend, stützend zur Seite steht. Der Glanz, das Stimmungvermittelnde, die Farbe, ist als Anschaulichkeit Darbietendes das Sinnbild des Besonderen, Individuellen, Konkreten, das uns durch die Frische der Wahrnehmung erfreut; anderseits schlägt dieses Moment die Brücke zur Klarheit, Widerspruchsfreiheit des Gedanklichen. In der Freiheit (Leichtigkeit) ist dieses Harmonische, in dem die Gegensätze überwunden und die Einzelheiten zum Ganzen proportioniert verbunden sind, als Bild der Widerspruchsfreiheit gegeben. Die *negative* Fassung des letztgenannten Begriffes darf nicht befremden. Das Denken trägt wie alles Formale, Formende nicht den Charakter des Positiven, Ursprünglichen, Inhaltlichen wie der Wille und das Gefühl; es kann nur hinwegräumen, eben die Widersprüche. Man denke an die Tätigkeit des Bildhauers, der

das Material so lange mit dem Meißel wegschlägt, bis die Form als Grenze des Inhalts zum Vorschein kommt. So haben die beiden Antipoden Kierkegaard und Nietzsche das Moralische als Hemmung ursprünglicher, sinnlicher Reize gefaßt, als Negation. („Stadien auf dem Lebenswege" S. 483; „Götterdämmerung" [„Was den Deutschen abgeht" 6. S. 66]). Die symbolistische Charakteristik und Analyse des Klanges, als der Konkretion der Momente des Wertbegriffes auf den Orchesterklang anzuwenden, kann hier nur angeregt werden. Den Nachweis, daß die aufgezeigten Eigenschaften und Bedingungen in modifizierter Art für die Wertung der Kompositionen von maßgebender Wichtigkeit sind, möchte ich an einem Punkte und zwar dem letzten der Reihe erweisen, der „Weichheit". Ein junger, sehr begabter Dichter, der ganz der „Moderne" zugewandt ist, fand das ureigentümliche Gepräge dieser, wie es in Verlaine, Rodin und Debussy zur Erscheinung komme, in der „Weichheit". Wer die Konturierung gewisser sezessionistischer Bildhauer, etwa Fr. Metzners, betrachtet, wird das Wort begreifen und jenem zustimmen. Diese „Weichheit" steht nicht im Widerspruch mit der Kraft, wohl aber mit der Starrheit, Steifheit, wie sie die Präraffaëliten und die ihnen in der sezessionistischen Bewegung folgenden Modernen zum Ausdruck bringen, und zwar diese prinzipiell, bewußt. Für die musikalischen Elemente des Rhythmischen, Harmonischen und Melodischen ergibt sich nun aus dem Gesagten das Problem, wie, durch welche Mittel sich diese „Weichheit" hörbar mache. Dem „Quadratischen" der Liedrhythmen des 18. Jahrhunderts als einem für „moderne" Ohren unerträglich gewordenen Starren, Steifen, steht gegenüber die vollständige Durchbrechung aller parallelistischen (fälschlich „symmetrisch" genannten) Gestaltungen, wie sie in der „unendlichen Melodie" Wagners gegeben ist. Merkwürdig — vielleicht geradezu „musikalisch" — daß ein moderner Maler, Hodler, seine Grundauffassung künstlerischer Formen und Gestalten, auf den Parallelismus, die Wiederholung aufbaut. Mit jenem Hinweise auf Wagner dürfte das, was ich als Hauptgedanken der Einleitung meiner „Grundfragen der Ästhetik" geäußert, eine wesentliche Ergänzung, aber auch eine neue Beleuchtung erhalten. Nicht nur dem Erhabenen, im Gegensatz zum Schönen und Anmutigen wendet sich die „Moderne" zu, sondern auch — wenigstens in einer Hauptrichtung — dem „Femininen". Kein Wunder, wenn in natürlicher Reaktion zu dem „Starren, Steifen" von anderen zurückgegriffen wird. Moderne Kompositionen, deren Schöpfer sich in S. Bachs Kunst vor allem versenkt hatte, wurden in ihrer Melodik als „steif" befunden. Die Charakteristik aber in dieser Beziehung faßbar zu gestalten, wissenschaftlich klar, meßbar zu machen, ist bis jetzt nicht unternommen worden. Die „Kraft" gewisser harmonischer Schritte (zunächst steigender Quarten) ist von A. Sechter

untersucht und abgewogen worden. Sechter ist aber veraltet, sein System ist eine Abstraktion aus S. Bach. Der erste, der uns ein modernes Harmoniesystem wissensachaftlich darbot, Hugo Riemann — in seiner musikalischen „Syntax" —, hat es leider unterlassen, jene an sich wichtigen und richtigen Wertungsprinzipien Sechters für die moderne, freigewordene Harmonik zur Geltung zu bringen. Vielleicht regt dieser Hinweis den gefeierten Meister dazu an.

Einen Anstoß hat er dazu schon durch die Kategorisierung und Abstufung der Klänge und Klangfolgen in ihrer Beziehung zur tonischen Harmonie gegeben; nur daß der Begriff der „Diskordanz" vielleicht ganz auszuschalten sein wird, da jede Harmonie in irgend einer, wenn auch noch so vermittelten und verwickelten Beziehung zu jeder andern steht. Nun aber zurück zu der Fortführung der sich aufdrängenden Gedanken über jene „Weichheit"! S. Bach ist, wie die Kantate „Nun ist die Kraft", der Anfang des Gloria der Hohen Messe und viele andere Sätze belegen, Händel in jener Kraft, die an der Grenze der Starrheit gelegen ist, durchaus ebenbürtig. Wenn er — trotz der volkstümlichen Einfachheit Händels — dem modernen Empfinden unendlich näher steht und seine Größe, weil nicht bloß auf der Macht, sondern auf dem „Wert" beruhend als die jenes überragend empfunden wird, so beruht dies auf seiner Innigkeit, d. h. einer Nuance jener „Weichheit", wie sie im Wohltemperierten Klavier zu höchstem Ausdruck gelangt. Westphal hat die Harmonik Bachs in diesem Wunderwerk als sogar die Beethovens an Feinheit überbietend bezeichnet. Wodurch aber erzielt S. Bach diese Wirkungen? Einerseits durch seine nicht schematischen, sondern durchbrochenen „Sequenzen", die indirekt dem reinen Moll neben dem herkömmlichen Geltung verschaffen. Dann aber, und vor allem durch seine Chromatik. Wenn an sich die Chromatik als harmonische geeignet erscheint, durch Kühnheit, ja Schroffheit das Diatonische zu übertrumpfen, so darf man nicht übersehen, daß es, in reale Stimmen umgegossen, durch die melodisch-chromatischen Intervalle gerade wieder zur Brechung und Milderung der Starrheit des bloß Diatonischen führt. Einen Beleg dafür bietet Max Reger, der sowohl Bach als Brahms — man nehme die Var. XX aus dessen „Händel"-Variationen op. 24 — an „Weichheit" zu übertreffen sucht; nur daß Übertreibung nicht die Wirkung maßvoller Kunst zu erreichen vermag. Zum Schlusse mag noch darauf verwiesen werden, daß die einzelnen Wertmomente, auch in ihrer konkreteren, bestimmteren Fassung, nicht isoliert gedacht werden können. Mit der Chromatik, wie sie Wagner im Tristan und H. Wolf in seinen späteren Liedern zu erstem Erklingen gebracht, ist auch eine Individualisierung gegeben, die auf melodischem Gebiete eine Gegenkraft notwendig, als nicht zu vernachlässigende, wachruft. Das Allgemeine ist

in dem Gegenpol harmonischer (nicht stufenmäßiger) Schritte vertreten. Aus der Synthese beider Momente ergibt sich, wie ich in meiner Besprechung von H. Rietsch' „deutscher Liedweise" gezeigt, erst der Charakter klassischer Melodik. Diese aber in organische Verbindung mit dem Sprachgesang, der Sprachmelodie zu bringen, ist eine Aufgabe der Zukunft.

Für den Wert des Musikalischen ist demgemäß die Vereinigung des Konkreten und Abstrakten von besonderer Bedeutung. Bloße Begriffe sind nach Kant leer, bloße Anschauungen blind. Im Wesen der Musik liegt es, wie H. Küster in seinen „Populären Vorträgen" richtig erkannt, daß ihr das begrifflich Bestimmte fernliegt, daß sie auf die Darstellung von gedanklich Allgemeinem angewiesen ist. Wie kommt es nun, daß man der Kunst M. Regers vorwirft, sie sei zu abstrakt? Offenbar fehlt es ihr nach den Anklägern an der Plastik der Themen, die wieder der Bestimmtheit des inneren, zunächst des Stimmungsgehaltes, wohl aber auch der Freude am konkreten Tonmaterial entspricht und entspringt. — In meiner Besprechung der „deutschen Liedweise" von Prof. Dr. H. Rietsch (Österr. ung. Revue 32. Bd. 1905 S. 284—296) wende ich mich gegen die von R. Wagner aufgestellten und von Rietsch übernommenen Sätze, nach welchen — abgesehen von ihrem natürlichen Nacheinander offenbar auf Grund jenes der Musik ureigenen „abstrakten" Charakters — die Dichtung das männliche, bestimmende, die Musik dagegen das weibliche Element ist, das bestimmt wird. Bei dem Verein von Dichtung und Musik wird nicht diese durch jene logisch bestimmt, sondern das beiden gemeinsame Allgemeine als logisches Moment. Sehen wir ab von jenem Allgemein-Begrifflichen und Gemeinsamen, so ist die Musik mit der spezifischen Differenz, mit dem ihr Ureigentümlichen immer und ewig außerhalb des Begrifflichen; unzulässig ist es, das Bestimmtwerden in diesem logischen Sinne auf sie anzuwenden. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, daß der Tonsetzer durch die Dichtung „angeregt" werde. Die Vereinigung von Wort und Ton wird nicht von der Poesie bestimmt, sondern von der Musik: von der Neigung, also von dem Gefühl und dem Willen des Tonsetzers. In der Welt des Gemütes waltet dann die Musik in einer Weise selbstherrlich, die der Dichtung bei all der Assoziation, deren sie vermittelst des Wortes fähig ist, immer unerreichbar und verschlossen sein wird. Die Möglichkeit einer Vereinigung hat zur physiologischen Voraussetzung eine gemeinsame Gesetzlichkeit in Bezug auf Rhythmus und Tonfolge, diese beiden als Mittel der Darstellung des Seelischen genommen.

Über dies hinaus kommt die spezifische Differenz beider Künste und ihrer Darstellungsmittel in Frage. Die Tonkunst kann einerseits mit ihren Mitteln rhythmisch und melodisch nicht nur manches erreichen und anderes nicht; sie ist auch befähigt, berechtigt und verpflichtet, über die von der

Poesie und dem Wort dargebotenen Momente hinauszugehen, um ihrem eigenen Wesen und Gesetz gerecht zu werden und treu zu bleiben, aber auch um der Individualität des Tondichters möglichst vollständig Ausdruck zu geben.

Das Tonmaterial hat gegenüber den geistigen Momenten den Wert der Natur, ähnlich wie beim bildenden Künstler die äußere Natur, die er nicht schlechtweg wiedergibt, der er vielmehr Stimmung, Auffassung, Persönlichkeit aufdrückt. Nur nebenbei kann hier auch die Natur des Schaffenden wie des Genießenden als mitzuberücksichtigendes Moment angedeutet werden.

Durch die Ergänzung und Bestimmung unserer ursprünglichen Wertdefinition ergibt sich aber auch eine Rangordnung der Erlebnisse, die ebenso wie die Verwirklichungen des Wertes (die Güter) den Namen des Wertes erhalten. Am höchsten stehen die, welche den Geist des Ganzen am deutlichsten an sich tragen. Ich verweise hier auf die „Sphären"-musik im Schlußteil der IX. Symphonie Beethovens, wo allerdings wesentlich durch den religiösen Charakter der Stimmung Wirkung und Wert mitbestimmt erscheint. Vereinigung von Naturfreudigkeit in dem oben angedeuteten Sinne mit höchster, bewußter Kunst zeigen Mozarts Jupiter-Symphonie und S. Bachs Hohe Messe.

II. Der Zusammenhang zwischen innen und außen wird nur ermöglicht durch die erkenntnistheoretische Gesetzlichkeit, u. z. das Technische als dessen Konkretion. Der Wertbegriff enthält in sich die Verbindung zwischen Subjektiv und Objektiv, zwischen Inhalt und Form. Er allein ermöglicht ein vollständiges System des Ästhetischen: die Vereinigung der Standpunkte des Schaffenden, des Genießenden und des Kunstwerkes als des objektiven Vermittlers jener Subjekte. (Vgl. Dr. Arthur Seidl, „Vom Musikalisch-Erhabenen", 2. Aufl. [1907], S. 190).

Die Werte selbst aber sind Inhalt des Kunstwerkes. Hierfür zwei Hauptbelege. Das Sittliche wird zum Inhalte einerseits formal, andererseits material. Formal, insofern das Geistige das Sinnliche überwindet. So feiert in den Händel-Variationen von J. Brahms der gestaltende Geist einen wahren Triumph über die Sprödigkeit des Materials. Inhaltlich macht sich das Sittliche in der Stimmung und dem Charakter des Werkes unmittelbar als Ausdruck der Persönlichkeit geltend im letzten Beethoven und im ganzen Bach.

Das Heilige wird zum Inhalt in verschiedenen Arten und Schattierungen: Glaubenskraft, fast gewaltsam sich emporreißend, im Credo der Beethovenschen D-dur-Messe; die innig-schmerzliche Bitte im ersten Kyrie von S. Bachs Hoher Messe; der Preis im Amen des Händelschen Messias; dieser Kraft gegenüber die Zartheit im Benediktus der Beethovenschen

großen Messe. Nach der Seite des Symbols sind die Christus-Rezitative der Matthäus-Passion charakteristisch. Daß der „absoluten Musik“ auch nach Seite des Ausdrucks solch tief-religiöser Inhalt zugänglich, beweist die V. Symphonie Beethovens in der Darbietung F. Weingartners.

III. Das Verhältnis der Stilarten ist nicht darstellbar ohne Bezugnahme auf die Wertverhältnisse. In meinem Aufsatze über die Stilprinzipien für den Vortrag S. Bachscher Klavierwerke („Klavierlehrer“, 1907, Okt. bis Nov.) wies ich für den großen Stil das Gesetz maßvoller Beschleunigung und des Crescendo bei den großen melodischen Steigungen, das des Verlangsamerung und des Decrescendo bei den Fällungen nach, wie es mir selbst aufgegangen in den Riesendimensionen des gewaltigen C-Moll-Präludium für Orgel — wobei natürlich die dynamischen Nüancen nur innerliche sein konnten. Das von Nietzsche scharf erkannte und formulierte Charakteristikon der Verachtung des Details bewährte seine Richtigkeit und Geltung für diesen Stil hierbei vollkommen. Lehrreich ist die Gegenüberstellung der Beethoven-Sonaten op. 57 und 111, die zueinander stilistisch in analogem Verhältnis stehen wie Shakespeares Macbeth und Lear zu Hamlet oder Ibsens Kronprätendenten zu den letzten Dramen dieses Dichters.

Abgesehen von den ästhetischen Grundwerten des Anmutigen, Schönen und Erhabenen, des Typischen und Charakteristischen erfordert die absolute Musik und die Programmusik auf Grund der Wertbeziehungen eine gesonderte Betrachtung, die eine polar entgegengesetzte Tätigkeit des Assoziativen ergibt. Bei der absoluten Musik ist die Möglichkeit, daß der Aufnehmende in subjektiver Weise assoziierend bestimme, maßgebend; bei der Programmusik die vom Schaffenden zu erzielende möglichste, größte Bestimmtheit des Ausdrucks, durch welche die Assoziation demgemäß eingeschränkt werden kann.

Da bei der Programmusik — die Verlegung des Schwerpunktes dramatischer Musik ins Orchester mit eingerechnet — nicht das eigene Leben zu unmittelbarem Ausdruck gelangt, sondern das fremde zum Symbol wird, verwandelt sich nicht bloß die „Ausdrucksmusik“ wenigstens scheinbar in ihr Gegenteil (ein Beispiel für Realdialektik im Sinne J. Bahnsens), sondern es ist mit der nur durch Reflexion erzielbaren Objektivität einerseits die Gefahr der Erkältung wie andererseits die der Überhitzung nahe gerückt. Wenn in Wagners Tristan beide Extreme vermieden sind, so ist dies, wie bei der „Objektivität“ Goethescher Dichtungen, dem Umstande zuzuschreiben, daß Selbsterlebtes zu künstlerischem Ausdruck gelangt.

Der Wertbegriff ermöglicht den Ausgleich zwischen Inhalt und Formalästhetik wie zwischen naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher, insbesondere psychologischer Betrachtungsweise. Ich verweise hier auf den

in meiner Wertdefinition zu schärferer Fassung gebrachten Begriff der „Synthese“, dessen musikwissenschaftliche Bedeutung ich in „Kants Bedeutung für die Musikästhetik“ (Kantstudien Bd. VI H. 1, 2, 3) dargelegt. Daselbst habe ich mich auch auseinandergesetzt mit Hugo Riemann, dessen Geistesstellung als die des ersten deutschen Musiktheoretikers unserer Zeit ich schriftstellerisch schon vor genau 20 Jahren anerkannt habe.

III. Der Wertbegriff und die Musiktheorie.

Am einleuchtendsten dürfte die innige Beziehung unseres Grundbegriffes zu dieser Disziplin der Musikwissenschaft sein, da er in der Rhythmik als Terminus technicus längst anerkannt ist. Es wird sich aber sofort ergeben, daß trotzdem die Elemente und Prinzipien, die jene Beziehung erzwingen, bis jetzt keineswegs in fragloser Klarheit dastehen. Zuvörderst wird der Wertbegriff auf die Tondauerverhältnisse und die Unterteilungen angewendet; mit demselben Recht jedoch fordert er seine Anerkennung auf dem Gebiete der Zusammenfassungen höherer Einheiten, dem der Überordnung, und auf dem Boden der Metrik, der Gewichtsverhältnisse. Zunächst herrscht immer noch eine unglaubliche Verwirrung in der richtigen Erkenntnis und praktischen Bestimmung der Zählzeiten. H. Riemann selbst zeigt sich hierbei nicht frei von großen Irrtümern; so, wenn er in der Cis-Moll-Sonate Beethovens (op. 27) als Zählzeit des letzten Satzes die Viertel statt der Halben ausdrücklich verficht. Die pedantische Schwerfälligkeit, eine unausbleibliche Folge dieser Verkennung, vernichtet den Charakter der temperamentvollen, fortstürmenden Leichtigkeit, des Feuers völlig. Das G-Moll-Präludium des II. Teiles des Wohltemperierten Klaviers kann nicht nach Halben, sondern nur nach Vierteln gemessen werden. Erst wenn die Zählzeiten richtig erkannt und der Fixierung des rhythmischen Aufbaus zugrunde gelegt werden, ist eine Reform der verumpften Vortragslehre zu erhoffen. Nicht nur die Scherzos Beethovens fast ohne Ausnahme identifizieren in der Schreibweise Takte und Zählzeiten; J. Schreyers Analyse des ersten Satzes der Eroika, durchaus stimmend mit Smetanas und H. Richters Ratschlägen für das Taktieren desselben Satzes, zeigt deutlich, daß jene Identifikation noch weiter greift. Umgekehrt finden wir Takt und Überordnungswerte höherer Ordnung bei vielen Fugen S. Bachs, z. B. in der A-Moll-Fuge des II. Teils des Wohltemperierten Klaviers, wo vier Zählzeiten (die Viertel) einen Takt, demgemäß einen in Wahrheit zusammengesetzten, bilden. Aber die Verworrenheit geht noch viel tiefer und weiter. Ich habe schon anderwärts darauf hingewiesen, daß die rhythmischen Dauerverhältnisse der elementarsten Gebilde tatsächlich noch gar nicht gemessen worden sind. Voraussetzung wäre hierzu einerseits die genaue Aufnahme mustergültigen Rhythmisierens,

wie es im Spiel und Gesang erster Meister vorliegt, andererseits die graphische Darstellung der Elementarbeziehungen, der Wertverhältnisse. Die vier Viertel eines $^4/_4$-Taktes sind ja bekanntlich weder gleich lang, noch gleich schwer. Ein Apparat, der die tatsächlichen Abweichungen des künstlerischen Rhythmus vom mechanischen, leierkastenmäßigen Abrollen zur Anschauung brächte, wäre nach den Erfahrungen, die ich bei Physikern und Technikern eingeholt, unschwer möglich. Aber schwer scheint es, die Wichtigkeit dieser Erkenntnis den Fachleuten beizubringen. — Der Unterschied zwischen der dem Wort und Ton gemeinsamen (reinen) Rhythmik, wie sie R. Westphal als zum Verständnis des Aufbaus der Bachschen Fugen unerläßlich erwiesen, und der Rhythmik, wie sie sich auf die Beziehung des Rhythmischen zur Thematik gründet, ist ebenfalls unseren Fachgelehrten nicht zum Bewußtsein gekommen.

Die Formenlehre im Sinne von A. B. Marx, Lobe und Bußler rechnet mit Takten, die Rhythmenlehre Westphals mit Zählzeiten. Beide haben ihre Berechtigung; jede Vermischung aber ist vom Übel. Da bedürfte es der Autorität Riemanns, die Reform in gedeihlicher Weise durchzusetzen! Von der Verwechslung des Parallelismus mit der — nur den Raumkünsten eigentümlichen — Symmetrie will ich gar nicht erst reden. Wohl aber verlangt die noch nicht geschriebene Lehre von den Steigerungen (und „Fällungen") einige Andeutungen. In meinem oben erwähnten Aufsatz über die Stilprinzipien für den Vortrag S. Bach über Klavierwerke weise ich nach, daß die verbreitetsten Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers keine Ahnung haben und geben von den großen Zügen, vor allem des Melodischen, das für den rhythmischen Vortrag in erster Linie maßgebend ist.

So gelangt z. B. der wundervolle großartige Anstieg der Takte 32—42 (einschließlich) des Es-Dur-Präludium (I. Teil des Wohltemperierten Klaviers) bei Germer nicht zur Darstellung, so ist die Cis-Moll-Fuge des I. Teils des Wohltemperierten Klaviers von Czerny in dynamischer Beziehung gänzlich mißverstanden und falsch wiedergegeben worden. Die großartige Gipfelung des II. Teils dieser Fuge (Takt 94—103 [Mitte]) ist anfangs mit „dimin.", später mit „p." bezeichnet. Es täte not, außer den mikrokosmischen Werten der Zählzeiten die makrokosmischen der Steigungen und Fällungen zu erkennen und zur Vortragsbezeichnung, zur graphischen Veranschaulichung zu bringen. Dies führt aber darauf, daß weder für die Melodik noch die Harmonie der Wertbegriff bis jetzt jene praktische Geltung gewonnen hat wie in der Rhythmik. Es handelt sich hierbei keineswegs um die Verschiebung der Grenzen des Ästhetischen und Musiktheoretischen. Vielmehr wird das letztere nur die logischen und technischen Momente klar zu fassen und zu verwerten haben, um sein Ziel zu erreichen. Es ist

unserem gefeierten H. Riemann wohlbekannt, daß ich ihm nicht zu folgen vermag, wenn er das Prinzip der Polarität nicht bloß auf Dur- und Moll-Klänge in ihrem Aufbau, sondern auch auf die Klangfolge beider Systeme anwendet. Den *Widerspruch*, der im Aufbau der Dur-Unterdominante (nach *oben* strebend) und deren Beziehung zur Tonika, die Entstehung beider betreffend, gegeben ist, hat schon seine „musikalische Logik“ treffend gekennzeichnet. Nach der Polarität der Klangfolge müßte die Oberdominante in Moll als analoger Widerspruch zur Molltonika sich geltend machen. Das Gegenteil ist der Fall. Warum? Weil die Entwicklung, wie sie nur im Nacheinander, in der Zeit möglich, die Gipfelung fordert, harmonisch in vollkommenster Weise durch jene Oberdominante verwirklicht.

Aber nicht bloß als elementarer Grundbegriff fordert der Wert seine Anerkennung. Er verlangt prinzipiell auch — bei aller wohlbegründeten Auseinanderhaltung der verschiedenen Aufgaben und Methoden der einzelnen Disziplinen — den organischen Zusammenhang sämtlicher, durch ihn allein erzielbar: die in den Werken unserer großen Meister verwirklichten *Werte* müssen ihn herstellen. Zwei Momente mögen dies verdeutlichen. Wie Riemann, so hat auch J. Schreyer den im großen und ganzen geglückten Versuch gemacht, die Theorie einerseits nicht bloß durch gelegentliche Beispiele zu verlebendigen, sondern geradezu aus jenen Werten, den *Werken*, heraus aufzubauen. Dem Schüler stellt er dabei S. Bach und Mozart als Leitsterne auf. Denjenigen, der die *Synthese* der Kraft und Grazie vollzogen, Beethoven, vergißt er hierbei. Und doch hat schon K. Löwe, indem er Bach, Mozart und Beethoven als *Glaube*, *Liebe* und *Hoffnung* hinstellt, die richtige Wertung und den mit ihr gegebenen widerspruchsfreien Zusammenhang instinktiv dargeboten! Ein Zweites. Gevaert und Prout legen die überragende Bedeutung des „kleinen Orchesters“ (Streicher, Holzbläser und Hörner) für die moderne Instrumentationslehre dar. Niemand aber hat aus den Werken des maßgebendsten Meisters auf dem Gebiete modernen Orchesterklangs, R. Wagners, heraus dies anschaulich und wissenschaftlich zwingend klar gemacht. Eine genaue statistische Untersuchung des I. Aktes der Meistersinger — allerdings peinlich und quälend für den Nachmessenden — ergab mir das Resultat, daß dem „kleinen Orchester“ fast 40%, dem Streichorchester (Quintett) 30%, allen übrigen Kombinationen, einschließlich der Tutti, 30% zufallen. Das gibt Sicherheit, wie sie nur die *Erfahrung* im widerspruchsfreien Verein mit dem *Denken* zu erzielen vermag. Auf solche Weise untersuchte ich die Wechsel der Klangbilder in ihrem Verhältnis zu den Zählzeiten. So die Verdoppelungen der realen Stimmen in den Tutti des I. und II. Aktes des Tristan. Eine Theorie, die nicht von Prinzipienreiterei ausgeht und nur gelegentlich „Beispiele“ bietet, sondern vielmehr im steten, innigsten

Kontakt mit jener in erster Linie maßgebenden Praxis der Meister sich entfaltet, wird nicht nur erst ein unerschütterliches wissenschaftliches Fundament legen, sondern auch in ganz anderer Weise als die bisherige Eindruck zu machen vermögen. Ihr wird es nicht wie der bisherigen „Harmonielehre“ ergehen können, die von einem Manne wie F. Busoni geradezu verachtet und verhöhnt wird. Er freilich hat jenen richtigen Weg auch — verfehlt.

IV. Der Wertbegriff und die Musikgeschichte.

Nachdem ich, 1873—1877 hauptsächlich durch die Historiker K. R. v. Höfler und O. Hirschfeld fachmännisch vorgebildet, seit 1878 Geschichte unterrichtet (während ich 1873—1875 den Prager Organisten- und Chordirigentenkurs und 1883—1885 den Kontrapunktkurs des Wiener Konservatoriums absolviert hatte), wurde ich vor wenigen Jahren von verschiedenen Seiten angeregt, die Ergebnisse meiner methodischen Erfahrungen und Reflexionen in einem Werke niederzulegen. Diesem, bis auf wenige Kapitel fertiggestellten, entnehme ich die nachfolgenden Gedanken, die als Prämissen für die am Ende der gegenwärtigen Erörterungen zu ziehenden Schlüsse gelten sollen.

Zunächst über das Wesen und die Gesetzlichkeit des Geschichtlichen einiges Allgemeine, das auf das Musikgeschichtliche seine Anwendung findet. Im Jahre der Gedenkfeier Haydns, des Schöpfers der österreichischen Volkshymne, tritt die Stammeseinheit der beiden Hauptäste des Baumes der Geschichte, der Entwicklung des Politisch-Sozialen und des Kulturellen dem geistigen Auge besonders nahe gerückt. Jenes, auf dem Willen Einzelner und ganzer Gemeinschaften beruhend, bringt das Subjektive, das Persönliche zu schärfstem Ausdruck, dieses das auf dem Denken basierende Objektive, das Sachliche, verkörpert im Werk.

Wie nun zwischen die „praktische“ und die „reine Vernunft“ nach Kant als Verbindendes die auf das Gefühl sich gründende Urteilskraft tritt, so wird in unserm Falle die Verbindung durch den Stamm und die Wurzel jener beiden Momente hergestellt, durch die Reihe der Werte. Entwickelt sich auf politischem Gebiete aus Machtverhältnissen das Recht als der maßgebende Geisteswert, im Sozialen aber die Freiheit, so zeigt die Entwicklung der Kultur denselben Fortschritt vom Natürlichen zum Geistigen, wie ihn Vico in seiner „Scienza nuova“ zuerst wissenschaftlich formuliert hat. Damit sind aber der geschichtliche Wert wie der Wert des Geschichtlichen in ein neues Licht gerückt. Die spezifische Differenz jenes von dem allgemeinen Wertbegriff besteht in dem Geschichtlichen, das dem Gegenwärtigen und Zukünftigen (als dem noch nicht Geschichtlichen) das Vergangene als Ursache und Bedingung entgegenstellt. Das Alter des Überlieferten, das Fortwirken des Vergangenen und dessen

Wiederbelebung, die Macht des Überzeitlichen, das Erstauftreten und Wirksamwerden bedeutsamer typischer Momente, endlich das Maß der Zuverlässigkeit geben der geschichtlichen Wertung Inhalt und Sinn.

Liegt aber allem Geschichtlichen die reale Entwicklung der Werte zugrunde, so folgt daraus, daß die Gesetze des Geschichtlichen durch eine Analyse des Wertbegriffes zu gewinnen sind, der im Geschichtlichen selbst in das Nacheinander, den Strom der Zeit umgesetzt, flüssig geworden ist. Für die Geschichte „an sich" ergeben sich die Gesetze der Analogie; der Vorbereitung und Rückbildung aller Hauptmomente der Entwicklung; der Geltung psychologischer Gesetzlichkeit für Individuen, Gemeinschaften und des Zusammenwirkens dieser beiden Faktoren; des Rassenmoments; des Generationenmoments; der Bedingtheit des Geschichtlichen durch rein physische Faktoren; endlich der Wertanwendung als Voraussetzung der Gewinnung des Materials im engsten Sinne. Für die Forschung und Darstellung: Objektivität, Treue, Pragmatismus, genetische Methode, Perspektive, Quellenkritik.

Das wichtigste Gesetz, das der Entwicklung, kann nicht im Sinne ler Naturwissenschaft für die Geschichte geltend gemacht werden. Auch ler neueste Versuch dieser Art, der Ostwalds, die geschichtliche Entvicklung auf Oszillation und Selbstregulierung zurückzuführen ist kläglich nißlungen. Das Entwicklungsgesetz in der Formulierung H. Spencers: ynthese des Ungleichartigen und Differenzierung des Ungleichartigen ist n seiner Abstraktheit nicht ohne weiteres anwendbar, abgesehen von einem mechanischen Charakter. Die Fassung des Werdegesetzes, wie e G. v. List in seinem „Geheimnis der Runen" (1906) gibt, überwindet iesen Mangel, erfordert jedoch die Ergänzung durch die von Goethe in essen Aufsatz „Über die Natur" aufgestellten Momente der Polarität und teigerung einerseits, anderseits durch die unerläßliche Beziehung auf den Vertbegriff. Die Erfüllung dieser Forderung aber setzt die Lösung der robleme einer Wertpsychologie voraus, in welcher empirisch und ystematisch die Wirksamkeit der Wertnormen innerhalb der psychologichen Kategorien erforscht wird. Durch ein Beispiel aus dem Gebiet des ndividuellen und unserer Kunst mag veranschaulicht werden, wie sich e geschichtliche Entwicklung erst unter Zuhilfenahme des Wertbegriffes nd der in ihm nachgewiesenen Momente verstehen läßt. In der ersten chaffensperiode L. v. Beethoven (etwa bis opus 21) zeigt sich bei aller igenart doch deutlich der Einfluß Haydns und Mozarts. Volle Selbständigkeit der künstlerischen Persönlichkeit, aber auch das Gleichgewicht n Form und Inhalt ist in der zweiten (bis opus 81) erreicht. Dieses eichgewicht wird in der dritten — der Zeit völliger Taubheit und nerlicher Erdentrücktheit — einerseits durch die Größe, den Reichtum

und die Tiefe neuen Gehalts, anderseits durch die Erweiterung der Form gefährdet. Gerade an den Inhalt und die Form dieser letzten Epoche ist die Weiterentwicklung der Musik gebunden und sowohl nach der „konservativen" Richtung Schumanns und Brahms hin als nach der „radikalen" R. Wagners, Liszts und Bruckners. Jene Loslösung Beethovens von der Tonwelt Haydns und Mozarts stellt vom Standpunkt unseres Grundbegriffes nichts anderes dar als das Herausarbeiten des Besonderen und Bestimmten aus dem Allgemeinen und noch Unbestimmten. Mit der vollen Ausprägung der künstlerischen Persönlichkeit in der zweiten und dritten Periode tritt zugleich die bestimmte, unvergleichbare Aufgabe, die Beethoven zu erfüllen hatte, immer deutlicher hervor. Die ursprüngliche Kraft und Erhabenheit der künstlerischen Persönlichkeit Beethovens, sein strenger sittlicher Ernst widersprach von vornherein der Grazie und Heiterkeit, dem in sich befriedigten Tonspiele der Epoche des Rokoko. Schließt im allgemeinen jeder Mangel an Selbständigkeit einen prinziellen Widerspruch in sich, so mußte Beethoven eine ganze Reihe von Widersprüche, die sich aus jenem Gegensatz seines Wesens und des Charakters der Kunst unmittelbar vor der großen französischen Revolution mit Notwendigkeit ergeben, in harter künstlerischer und menschlicher Arbeit überwinden. Wie erfolgt nun aber die Läuterung, das sich Durchringen zur geschlossenen, einheitlichen, künstlerischen Persönlichkeit, wie sie uns in der letzten Schaffensperiode entgegentritt? Beethoven griff zurück zu dem Inhalt und der Form Bachs und Händels, aber nicht mechanisch, sondern in ureigener Weise. Das Studium des Wohltemperierten Klaviers, das der Knabe und der junge Hoforganist eifrigst gepflegt, machte sich beim gereiften Manne offenbar in seinen Früchten ebenso geltend wie das der Werke Händels, den er zuletzt am meisten bewunderte und über alle anderen Meister stellte. Daß aber der Inhalt der Beethovenschen Musik nicht dogmatisch gebunden erscheint wie bei S. Bach, erklärt sich daraus, daß jene durch die Epoche der musikalischen Aufklärung, des Kritizismus durchgegangen war, die ihren künstlerischen Ausdruck in der Freiheit vollentwickelter homophoner Gestaltung, zuhöchst in der Sonatenform, gefunden. Hieraus erklärt sich aber auch mit, daß der volkstümlicher empfindende Händel Beethoven in dessen letzter Zeit persönlich näher stand als der weltfremde, einsame S. Bach. Die Form dieser beiden älteren erhabenen Tonmeister, die Kunst der Kontrapunktik wird, wie Beethovens letzte Sonaten und Quartette deutlich zeigen, bewußt verschmolzen mit der Sonatenform, die Beethoven von Haydn und Mozart übernommen und schon in seiner zweiten Epoche, wie vor allem op. 53 und 57 beweisen, zur Vollendung gebracht hatte. So kommt in dieser Entwicklung außer der Differenzie-

rung die Synthese zur Geltung. Hatte Beethoven in seiner ersten Periode Anregungen empfangen von Haydn und Mozart und an ihrer Ausdrucksweise teilgenommen, so wird er nun in seiner letzten der Anreger, ja der Vater jener modernen Meister. Mit dem schärferen Hervortreten seiner Ureigentümlichkeit vermehren sich gleicherweise die Keime neuer Gestaltung für die Zukunft. Auf diese Weise vollzieht sich nicht nur die Steigerung des Besonderen, sondern auch die des Allgemeinen. Aber auch die Möglichkeit der Widersprüche ist durch die neue Synthese vermehrt und gesteigert; mit ihr aber erwächst der Drang, diesen Widersprüchen sich zu entringen, zum Widerspruchsfreien sich durchzukämpfen. Gerade dies aber erklärt das Titanische der Gestalt des letzten Beethovens, der die Tiefe und Kraft des künstlerischen Gehalts aus der Gewalt des Kampfes schöpft, in den er durch sein schreckliches Schicksal, sein furchtbares Unglück gekommen, das er mit bewußter sittlicher Tat überwindet. Die nnere Notwendigkeit, aus der Beethoven heraus seine Werke schuf, steigert sich durch die äußere, als die der große Meister ja selbst seine Taubheit ausdrücklich bezeichnete. In ähnlichem Sinne, wie Beethoven durch die Ureigentümlichkeit seines innersten Wesens mit Notwendigkeit dazu gedrängt wurde, über Mozart und Haydn zu Bach und Händel urückzugreifen, so mußten Brahms, Liszt und Bruckner, abgesehen von len neuen Ausdrucksmitteln, die sie durch ihr Persönlichstes fanden, uf die Tonwelt vor Bach und Händel zurückgehen, um dem künstlerichen Bedürfnis ihrer Zeit zu entsprechen.

Auf zwei Momente der historischen Methode, die in der Musikeschichte bisher nicht die entsprechende Beachtung und Verwertung geunden, die aber als unentbehrliche nun an die Pforte pochen, sei hier och besonders aufmerksam gemacht.

Der Zusammenhang jeder musikhistorischen Erscheinung mit der Gegenwart, nach den erkenntnistheoretisch-logischen Prinzipien der Identität (der Wechselbeziehung von Gleichheit und Unterschied) und Kausalität sowie der Entwicklung als der Verbindung beider in dem ben erörterten Sinne (vgl. H. Spencer) muß von dem Musikhistoriker ach Möglichkeit hergestellt werden und gewahrt bleiben. Es handelt ch geradezu um die Schulung des Blickes in diesem Sinne. Der andere unkt wird uns hierauf am Schlusse nochmals zurückführen.

Ganz vernachlässigt erscheint bis jetzt die Verwertung des Generatioenmoments auf die Musikgeschichte. Ich verweise hier auf O. Lorenz Geschichtswissenschaft, Berlin I. 1886, II. 1891; insbesondere I, S. 277, 80, 282, 286 ff., 299, II. S. 177, 185, 186--210, 287), dessen an L. v. anke anknüpfende Darstellung jedoch nicht ohne Berichtigungen und rgänzungen bleiben darf.

Die Generationenlehre ist keineswegs, wie E. Bernheim („Histor. Methode“) glaubt, bloß ein Prinzip der Zeiteinteilung, der Periodisierung, also bloß formal. Kann es vom geschichtlichen Standpunkt etwas Realeres geben als die geschichtlichen Wirksamkeiten der Einzelnen sowie derjenigen ihrer Zeitgenossen, die vermöge ihres Lebensalters weder die Eltern oder Voreltern noch die Nachkommen jener Einzelnen sein könnten, wobei das Hauptgewicht auf den Zusammenhang, das Zusammenwirken all dieser („einer und derselben Generation Zugehörigen“) und des Gesamtcharakters zu legen ist.

In dieser Gesamtheit der historischen Wirksamkeiten der auf solche Weise zusammenhängenden Einzelnen besteht das Wesen der historischen Generation, die somit als eine eigentümliche und elementare soziologische Einheit zu begreifen ist. Nun ist aber jede Generation physisch und geistig mit der ihr vorangehenden und nachfolgenden verbunden. Durch diese doppelte Verbindung bildet sie mit jenen beiden andern eine untrennbare reale Einheit übergeordneter Art, formal als Jahrhundert bezeichnet.

Um aber die Abgrenzung der Gesamtgenerationen, die sich aus einer Menge von Einzelngenerationen zusammensetzen, finden, ja ermöglichen zu können, ist die Anwendung des Wertbegriffes unerläßlich. Die führenden Persönlichkeiten einerseits, die maßgebenden Tatsachen, Handlungen und Zustände, vor allem verdichtet in den Werken, anderseits wie der Zusammenhang beider läßt erst die entscheidenden Gipfel, Anfangs- und Endpunkte finden. Daß der Zufall hierbei, wie die Willkür, ausgeschlossen sind, mag durch einen konkreten Fall verdeutlicht werden. Vor mehr als einer halben Generation führte ich, anläßlich eines Vortrages, den ich im Verein zur Förderung der Lehrerbildung zu Wien hielt, Tabellen vor, die eine Übersicht der Weltgeschichte wie der österreichischen Geschichte enthielten, induktiv aus den einzelnen Generationen gewonnen, eine jede durch ihre tatsächlichen Hauptmomente charakterisiert und je drei zu einem ebenso charakteristischen Jahrhundert zusammenfassend. Das Ergebnis fiel einerseits überraschend zusammen mit der Hauptansicht L. Rankes, indem ich Rom durch zwei Jahrtausende im Mittelpunkt der Weltgeschichte (als antik-heidnisches und christlich-germanisches) fand und darstellte; aber auch mit den von Katzenhofer unabhängig davon in dessen „Politik“ gegebenen Gipfellinien der Entwicklung „zivilisatorischer“ Politik deckte sich mein Resultat auffällig. Gegenwärtig halte ich es für notwendig, im Sinne von Lorenz und R. v. Kralik die Lebensläufe und Persönlichkeiten als mit jenen Tatsachen, Handlungen und Zuständen gleichwertigen Faktor des Gesamtstoffes der Geschichte anzuerkennen und den Zusammenhang beider Stoffgruppen durchwegs zu erforschen und darzustellen.

Es wird nach dem oben Gesagten erforderlich sein, jede Generation in ihrer Verbindung, Beziehung (auch Gegensätzlichkeit!) zu den mit ihrer nächstverbundenen klar zu machen, aber auch, jede mit der Gegenwart in Beziehung zu setzen, was sich ja schon aus dem Wesen und den Forderungen des historischen Werts ergibt.

Mit jener Lehre, angewandt auf die Musikgeschichte, hängt aber innig zusammen die hochwichtige Lehre von den Stilen und ihrer Entwicklung. Hier erweist es sich nun als notwendig, auf Grund konkreter Erfahrungen und Erlebnisse, das bisher betrachtete Allgemeine durch ein ganz Besonderes zu ergänzen: das musikhistorische und stilentsprechende Hören als eine Spezifikation des musikalischen Hörens. Es genügt keineswegs, daß ein Musikhistoriker historische Forschungen über musikalische Persönlichkeiten anstelle; berechtigt ist er als Musikhistoriker erst, wenn er in jenem eben angedeuteten Sinne zu hören vermag. Zwei Beispiele, in ihrer Negativität drastisch, mögen als Abschluß dieser Aufstellungen dienen.

Im Jahre 1905 wurde ein Instrumentalwerk aufgeführt, dessen erster Satz, in strenger Sonatenform aufgebaut, im ersten Thema nachstehende Harmonien, hier nach Takten durch Striche abgeteilt, brachte:
c-Moll, g-Moll | c-Moll, g-Moll | f-Moll | c-Moll | as-Moll | c-Moll | as-Moll | c-Moll f-Moll | g-Moll | (c-Moll).

Die Harmonienfolge des Überganges von der Durchführung zur Repetition in demselben Satze, hier wieder taktweise angeführt, war:
cis-Moll | fis-Moll | d-Moll | fis-Moll | d-Moll | g-Moll | es-Moll | g-Moll | es-Moll | as-Moll | e-Moll | a-Moll | F-Dur | Des-Dur | B-Dur | Es-Dur | As-Dur | Es Dur | Ges-Dur | Des-Dur | C-Dur, Es-Dur | Es-Dur, Des-Dur | es-Moll, Fes-Dur | c-Moll.

Ein Musikhistoriker fand die Harmonik dieses Werkes „rückständig“. Ein anderer, durch seine historischen und „musikhistorischen“ Forschungen bekannter Gelehrter fand die Schreibweise dieses Werkes veraltet. „So habe man vor dreißig, vierzig Jahren geschrieben“. Das wäre die Zeit von 1865—1875. Brahms und Dvořak, die für diese Zeit, was Instrumentalmusik anbelangt, jenem Gelehrten als Nachfolger Schumanns und offenbar als typische Erscheinungen des „Konservativen“ gelten — denn Liszt und Bruckner können als „radikale“ Typen in diesem Falle nicht in Betracht kommen — sollten je solche Harmoniefolgen geschrieben haben? Tatsache ist, daß der Komponist jenes Werkes durch H. Riemanns „musik. Syntax“ angeregt, im Sinne des reinen Moll und seiner Terzverwandtschaft viel improvisiert hatte, bis endlich sogar seine kompositorische Erfindung und Gestaltung solche vor jener „Syntax“ kaum bei Liszt, Wagner und Bruckner zu findende Harmoniefolgen „von selbst“ aufwies.

Übrigens kann sich jener Fachgelehrte trösten. Ein anerkannter Musikpädagoge hörte das g-**Moll** des Themas, wie er bekannte, gar nicht heraus, (bei der ersten Vorführung) — er nahm es offenbar für G-Dur. Dem Komponisten galt dies, da dieser namhafte Musikpädagoge (zugleich Komponist) unzweifelhaft sonst gut hörte, als Nachweis, daß jenes g-**Moll** nicht „exotisch" sondern weil „unbewußt" erfunden, natürlich klang. Der inzwischen leider verstorbene Konservatoriumsdirektor K. Knittl, der 1906 eine Orchesterrhapsodie jenes Stils aufführte, sagte 1905, „diese Harmonik sei bisher **nicht** angewendet worden".

Ob dies richtig, wird sich erst entscheiden lassen, wenn die zeitgenössische Produktion vollständiger vorliegen wird. Annäherungen an jene Harmonik, wenn auch nicht in so schroffer, rücksichtsloser Konsequenz, finden sich teilweise bei Mascagni, d'Indy, Debussy, Thuille, Reger. Ob dabei Reger, der ein Schüler H. Riemanns gewesen und d'Indy, der ein Anhänger dieses Meisters geworden, von ihm angeregt sind, wird eine weitere Frage sein.

Paul Moos (Ulm).

Volkelt's Einfühlungslehre.

Im Mittelpunkte des von Volkelt aufgestellten Systems der Ästhetik steht — ähnlich wie bei Lipps — die Lehre von der Einfühlung. Wer ein Urteil gewinnen will über die Tragweite und Bedeutung der durch psychologische Gesichtspunkte beeinflußten jüngsten Ästhetik, wird sein Augenmerk vor allem auf diesen Punkt zu richten haben.

Volkelt unterscheidet zwei Hauptarten der Einfühlung: die eigentliche und die symbolische. Die erstere ist gegeben, wenn wir es mit menschlichen Ausdrucksäußerungen zu tun haben; die zweite, wenn es sich um untermenschliche Gebilde und Vorgänge handelt. Demgemäß ist nach Volkelt die Einfühlung in den menschlichen Gesang prinzipiell von eigentlicher Art, diejenige in die Instrumentalmusik als untermenschliche Gestaltung dagegen von symbolischer.

Um das Wesen seiner eigentlichen Einfühlung klarzulegen, wählt Volkelt das Beispiel der Niobe und ihrer sich schutzsuchend an sie schmiegenden Tochter: „Beim Betrachten dieser Gruppe," sagt er, „ist es nicht so, daß die reine Wahrnehmung der Linien- und Flächenverhältnisse die eine Seite bildete und daneben das, sei es wirkliche, sei es vorstellungsmäßige Erleben von Gefühlen der Angst, des Hilfesuchens, des Bergenwollens vor-

handen wäre, und nun zwischen beiden Seiten ein beziehendes, vergleichendes, verknüpfendes Hin- und Hergehen stattfände . . . Vielmehr erscheint die Wahrnehmung der Niobe und ihrer Tochter so innig eins mit den Gefühlen von Angst Entsetzen, Hilfesuchen u. dergl., daß sie an sich selber den Eindruck dieser Gefühle macht. Die Gefühlswahrnehmung hat als solche das Aussehen der entsprechenden Gefühlserregungen. Die Gefühle kommen überhaupt in unserem Bewußtsein nicht noch irgendwie neben der Wahrnehmung von den Formen der Niobe vor, sondern sie werden von uns lediglich als Ausdruck dieser wahrgenommenen Formen erlebt. Nur als aus den Formen zu uns sprechendes Leben, nur als die eigene Seele der Formen kommt das Eingefühlte in unserem Bewußtsein vor. Wir dürfen dieses Verhältnis von Anschauen und Fühlen als innere Einheit bezeichnen. Und zwar erfahren wir diese innere Einheit ohne vorausgegangenes bewußtes Beziehen und Verknüpfen."

Mit diesen Worten charakterisiert Volkelt den Tatbestand der von ihm so genannten eigentlichen Einfühlung. Er sagt und meint damit nichts anderes, als was die philosophische Ästhetik sonst das Innewerden und Ergreifen des in der sinnlichen Erscheinung niedergelegten und unauflöslich mit ihr verwachsenen Ausdrucksgehaltes nennt, nur daß diese Einsicht bei ihm eine leise, aber bestimmte formalistische Färbung gewinnt dadurch, daß er den objektiven Gefühls- und Ausdrucksgehalt identifiziert mit dem vom Beschauen „Eingefühlten".

Diese vorerst noch leise formalistische Färbung tritt mit Entschiedenheit hervor in der stimmungssymbolischen Einfühlung Volkelts, zu der wir jetzt übergehen. Wir treten damit an denjenigen Punkt heran, in welchem seine systematische Lehre recht eigentlich gipfelt. Es handelt sich um die wichtige und schwierige Frage, wie es zu verstehen und zu deuten sei, daß uns unbeseelte Objekte im ästhetischen Erfassen als beseelt erscheinen, daß uns der Fels den Eindruck finsteren Drohens, die Tanne den eines raschen Emporstrebens macht. Volkelt nimmt hier seine „stimmungssymbolische Einfühlung" zu Hilfe, deren Sinn und Bedeutung uns im Folgenden klar werden soll.

Bei jedem symbolischen Einfühlungsvorgang hat man es, nach Volkelt, mit einer doppelten Verschmelzung zu tun: mit der sinnlichen Wahrnehmung verschmelze einmal die eigentliche Bedeutung des Wahrgenommenen, zugleich aber auch seine uneigentliche Bedeutung. — Das, was Volkelt als Verschmelzung der eigentlichen Bedeutung mit der sinnlichen Wahrnehmung bezeichnet, ist dem Leser seiner Ästhetik schon bekannt unter der Formel SW + BV, d. h. Verschmelzung von sinnlicher Wahrnehmung und Bedeutungsvorstellung. Es ist damit nichts anderes gesagt, als daß wir den Baum als Baum, das Haus als Haus, den Berg als Berg erkennen.

Das Eigentümliche der stimmungsymbolischen Einfühlung beginnt erst mit dem Hinzutreten der uneigentlichen Bedeutung zur sinnlichen Wahrnehmung, d. h. dann, wenn uns der Berg als Ausdruck trotziger Kraft erscheint, der Palast als Ausdruck festlicher Pracht, die Linde als Ausdruck mild und kraftvoll freundlichen Lebens.

Die philosophische Ästhetik erklärt das Zustandekommen dieses Eindruckes aus einem der jeweiligen sinnlichen Erscheinung anhaftenden rein geistigen Momente, das zu bestimmten Gefühlen oder sonstigen Eigenschaften in eine rein geistige Analogie tritt. So ist in der Frühlingslandschaft, von der wir sagen, daß sie uns heiter anmute, eine rein geistige Analogie gegeben zur Stimmung oder dem Gefühl der Heiterkeit. Diese Analogie wird von uns unbewußt ergriffen und läßt uns nun den Ausdruck der Heiterkeit in der Landschaft finden. Jenes, die Analogie bedingende rein geistige Moment aber, also der wichtigste Bestandteil des ganzen ästhetischen Aktes, ist an dieser entscheidenden Stelle bei Volkelt, wie bei allen psychologischen Ästhetikern ohne Ausnahme, mit Schweigen übergangen. Die im ästhetisch Genießenden hervorgerufene Stimmung, also die Folge des geistigen Erfassens, fließt ihm zusammen mit der objektiven Ausdrucksbedeutung des Gegenstandes. Infolgedessen verlegt er das im Objekte selbst objektiv gegebene geistige Moment in das auffassende Subjekt und läßt es unter Einschaltung von Zwischengliedern vermöge der „stimmungssymbolischen Einfühlung“ nachträglich wieder auf das Objekt übertragen. — Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß Volkelt die Immanenz des Ausdrucksgehaltes in der sinnlichen Erscheinung nicht kennt — er hat oft genug das Gegenteil bewiesen. Nur auf eine Lücke im Aufbau seines Systems soll hingewiesen werden.

Deutlich gibt sich diese Lücke kund in der von Volkelt erhobenen Frage, ob sich die dem Ausdruck oder der uneigentlichen Bedeutung entsprechende Stimmung unmittelbar an die Sinnenform des Gegenstandes knüpfe oder ob dabei gewisse Bewußtseinsvorgänge als vermittelnde Glieder eintreten. Diese von Haus aus formalistisch geartete Frage, welche — wie schon gesagt — das in der sinnlichen Erscheinung objektiv gegebene Stimmungsmoment vermengt mit der im auffassenden Subjekte hervorgerufenen Stimmung, beantwortet Volkelt dahin, daß beide Möglichkeiten gegeben seien, daß also die symbolische Stimmung sowohl sich unmittelbar an die Sinnenform des Gegenstandes knüpfen, als auch durch gewisse Bewußtseinsvorgänge erst vermittelt werden könne. Auf Grund dieser Annahme unterscheidet Volkelt drei Arten der stimmungs-symbolischen Einfühlung:

1) die durch symbolische Empfindungen leiblich vermittelte Einfühlung;
2) die assoziative Symbolik, bei welcher sich vermöge unseres Er-

fahrungswissens die Verschmelzung eines sinnlichen Eindruckes mit einer symbolischen Stimmung vollziehe;

3) die unmittelbare symbolische Einfühlung, bei welcher vermittelnde Zwischenglieder nicht vorhanden sind.

Diese Formulierung der möglichen Arten der Einfühlung läßt unter Punkt eins sogleich schon erkennen, daß Volkelt seinem formalistischen Einfühlungsprinzip nun auch noch sensualistische Elemente hinzufügt, da er hier von einer durch symbolische Empfindungen leiblich vermittelten Einfühlung spricht. Wie er diese Art der Einfühlung verstanden wissen will, zeigt sich sehr deutlich bei ihrer Anwendung im Gebiete der Töne und Rhythmen. Volkelt spricht die Meinung aus, daß es vor allem Bewegungsempfindungen seien, welche für die Töne, sowie für den musikalischen und sprachlichen Rhythmus in weitem Umfange die Einfühlung vermitteln. Diese durch symbolische Empfindungen leiblich vermittelte Einfühlung stimmt im Prinzip überein mit der von Karl Groos, zum Teil auch mit der von Konrad Lange aufgestellten Theorie. Sie ist charakterisiert dadurch, daß die Bewegungen, Bewegungsempfindungen und Bewegungsimpulse, welche als außerästhetische Folge eintreten, weil und nachdem das geistige Moment des Rhythmus ergriffen ist, mit eben diesem geistigen Momente zusammenfließen.

Der rein philosophischen Ästhetik gilt es als fundamentale Voraussetzung, daß alles, was der Rhythmus an ästhetischer Wirkungskraft besitzt und besitzen kann, ausschließlich an die rhythmisch-geordneten Gehörseindrücke als solche gebunden ist und eine andere Daseinsmöglichkeit gar nicht besitzt. Volkelt dagegen bekennt sich zu der Meinung, daß die Gehörseindrücke für sich allein dem Rhythmus kaum seinen ausgesprochen dynamischen Charakter zu geben vermöchten. Er sieht diesen nur gewährleistet durch die Hinzugesellung von Spannungs- und Bewegungsempfindungen im ästhetisch Genießenden. Dabei greift er zwar zu der Einschränkung, daß mit den Bewegungsempfindungen natürlich nur der Anfang der Einfühlung geschehe. Gerade dadurch aber, daß er diese Einschränkung ausspricht, läßt er — wie wir später sehen werden — die seiner Auffassung innewohnende formalistisch-sensualistische Tendenz noch deutlicher hervortreten.

In der gleichen Weise trübt Volkelt das rein geistige Verständnis der in musikalischen Tonfolgen liegenden Bewegungssymbolik durch das Dazwischenschieben von Bewegungsempfindungen oder, wie er selbst sagt, durch die Verschmelzung der sinnlichen Wahrnehmung mit symbolischen Empfindungsreproduktionen. Das Aufsteigen der Töne und ihr Absteigen, ihr Sichhinaufschwingen und ihr Hinabstürzen, ihr Schweben und ihr Gleiten — alle diese und ähnliche Eindrücke führt Volkelt nicht auf das Erfassen einer geistigen Analogie zurück — (deren Wesen Lipps so überzeugend

dargetan hat) — sondern glaubt sie durch Bewegungsempfindungen vermittelt, „die zu solchen Bewegungsentladungen gehören, die mit den vernommenen Tonfolgen eine unverkennbare Analogie aufweisen.“ Im allgemeinen glaubt Volkelt sagen zu dürfen, daß die Veränderungen im Fortschritt der Tonbewegung nach Höhe und Tiefe besonders dann von Bewegungsempfindungen begleitet werden, wenn sie sich in bedeutendem Grade oder in überraschender Weise oder in anhaltend nach derselben Richtung gehender Bewegung fühlbar machen.

Aus dem Dazwischentreten der betreffenden Empfindungen will Volkelt nun auch alle übrigen Analogien der Töne und Tonverbindungen mit anderen Empfindungsgebieten erklären. Wenn wir den Eindruck einer Stimme als weich, geschmeidig, hart oder scharf bezeichnen, so sieht er Reproduktionen von Tastempfindungen als Ausgangspunkt gegeben. Wenn Kompositionen von Schubert uns warm berühren, wenn es uns aus Liedern von Hugo Wolf heiß anweht, so glaubt er Temperaturempfindungen beteiligt. Sogar Geruchsempfindungen schließt er nicht ganz aus von der Einfühlung in musikalische Schöpfungen, verlangt aber ausdrücklich, daß das Gehörte selbst „geruchsartig“ klinge. Schließlich erwähnt er noch die Empfindungsanalogien von individuell besonderer Art: bei einzelnen Personen verbinden sich mit den Buchstaben und Tönen bestimmte Farben. Volkelt fügt ausdrücklich bei, daß auch in diesen Fällen Farbenempfindungen als leibliches Zwischenglied bei der symbolischen Einfühlung auftreten, läßt also gar keinen Zweifel, daß er an die Stelle eines geistigen Erfassens ein leiblich vermitteltes setzt.

Die gleiche Deutung macht Volkelt auch außerhalb des musikalischen und rhythmischen Hörens auf allen anderen Gebieten geltend. Das Weiche oder Harte, Kalte oder Feurige bestimmter Farben erklärt er zunächst aus dem Hinzutreten der entsprechenden Tast- oder Temperaturempfindungen. Wenn wir von einer Säule oder Tanne sagen, daß sie zum Himmel „strebe“, so gesellen sich, nach Volkelt, zu den betreffenden Gesichtswahrnehmungen Bewegungsempfindungen, die zu solchen Bewegungsentladungen gehören, die den Linien an den gesehenen Gestalten einigermaßen ähnlich sind.

Mit alledem ist aber nur die eine Hälfte des von Volkelt statuierten Einfühlungsprozesses erledigt. Die andere besteht darin, daß zu den mit symbolischen Empfindungen verschmolzenen sinnlichen Wahrnehmungen nun auch noch die entsprechenden Stimmungen und Gefühle hinzutreten. Dieses „Hinzutreten“ ist besonders charakteristisch für die psychologische Einfühlungstheorie. Wie kommt es, fragt Volkelt, daß das straffe Sichstrecken bei Tanne und Turm den gefühlsmäßigen Eindruck des Stolzen, Kühnen, Siegreichen macht; das sanfte, wiegende Auf und Nieder

im Adagio den Eindruck schmelzender Sehnsucht, weicher Klage, schmerzlicher Träumerei; der bläulich-kühle Gesamtton eines Gemäldes den Eindruck vornehmer Zurückhaltung und gedämpften Lebens?

Die Antwort, die Volkelt auf diese grundlegende Frage gibt, zeigt den ganzen Charakter seiner Theorie noch einmal in voller Deutlichkeit. Sie lautet folgendermaßen: „Wenn sich der Empfindung straffen Streckens und Sichemporrichtens Gefühle des Kühnen und Stolzen, der Empfindung des Sichwiegens und Dehnens Gefühle sentimentaler Art, der Empfindung des Kühlen Gefühle der vornehmen Zurückhaltung zugesellen, so liegt die Ähnlichkeit des jeweiligen ersten und zweiten Gliedes auf der Hand; und so bietet sich ungezwungen die Annahme dar, daß die leibliche Empfindung das Hinzutreten der innerlich verwandten geistigen Haltung bedinge."

Was Volkelt mit diesen Worten meint, kann keinem Zweifel unterliegen. Auf dieser Grundlage verstehen wir nun auch ganz seine Deutung der Gefühlsanalogien des Rhythmus. Wir erinnern uns, daß er betont, mit den Bewegungsempfindungen sei dem Rhythmus gegenüber natürlich nur der Anfang der Einfühlung gegeben. Jetzt ist uns klar geworden, was dies besagen will. Volkelt knüpft wieder an die im auffassenden Subjekte durch den Rhythmus angeblich unmittelbar hervorgerufenen Bewegungsempfindungen die entsprechenden Gefühle oder die verschiedenen Arten und Grade von Spannung und Tätigkeit, die unser geistiges Selbst als Wirkung des Rhythmus erlebt, und mit dieser Wirkung identifiziert er alsdann den geistigen Gehalt des Rhythmus selbst: „So erhält der Rhythmus seine leichtbeflügelte oder schwerfällige, seine einfach muntere oder feierliche oder feurige, seine sich sentimental dehnende oder männlich entschiedene Seele."

Mit der Hervorhebung dieses Punktes ist wohl der eigentliche Nerv der symbolischen Einfühlung nach Volkelts Auffassung bloßgelegt. Offenbar ist hier — um es zu wiederholen — der objektive Ausdrucksgehalt einem im aufnehmenden Subjekte sich vollziehenden psychischen Prozesse gleichgesetzt und durch sensualistische Zwischenglieder mit dem Objekte nachträglich wieder verbunden. Volkelts Meinung geht ja dahin, daß die „aufstrebende" Tanne oder Säule in uns unmittelbar die entsprechenden symbolischen Bewegungsempfindungen hervorrufe, daß sich diesen Bewegungsempfindungen auf Grund von Ähnlichkeitsassoziation die entsprechenden Gefühle zugesellen und daß nun eben diese Gefühle in das Objekt „eingefühlt" werden. Niemals aber können die im Subjekte ausgelösten Gefühle den objektiven Gehalt ersetzen, sondern immer nur durch ihn hervorgerufen werden. Die philosophische Ästhetik betrachtet das rezeptive Ergreifen des objektiven Ausdrucksgehaltes als rein geistigen

Vorgang, aus dem sich die Gefühlswirkung und vollends gar die sinnlichen Gefühle im auffassenden Subjekt als Folge ergeben. Volkelt dagegen macht, wie Karl Groos, die sinnlichen Gefühle zum Ausgangspunkt, dem sich das Ausdrucksmoment angeblich erst anschließt. Diese Deutung läßt den zartesten und feinsten aller geistigen Vorgänge, den ästhetischen Akt, als derb gearteten Prozeß von sensualistischer Färbung erscheinen.

An diesem Tatbestande wird nichts mehr geändert durch die anderen Arten der Einfühlung, die Volkelt außerdem noch anführt.

Wir erinnern uns, daß er neben der durch symbolische Empfindungen leiblich vermittelten Einfühlung als zweite Art der stimmungssymbolischen Einfühlung die assoziative Einfühlung genannt hat, bei welcher sich die Verschmelzung eines sinnlichen Eindruckes mit einer symbolischen Stimmung vermöge unseres Erfahrungswissens vollziehe. Auf die formalistische Tendenz, die auch in diesem Falle vorliegt, braucht nicht mehr besonders hingewiesen zu werden. Im übrigen trägt Volkelts assoziative Einfühlung bei ihrer Anwendung auf das Gebiet der Töne das allereinfachste Gepräge: Wenn uns gewisse Melodien der Geige oder auch anderer Instrumente als Gesang erscheinen, so liegt, nach Volkelts Meinung, nichts anderes vor als Erinnerung an das menschliche Singen. Den „Gesang" der Adagio-Themen bei Beethoven führt Volkelt auf den Umstand zurück, daß „ähnliche" Tonfolgen für das menschliche Singen charakteristisch seien. Auch das Flüstern und Seufzen, das aus musikalischen Kompositionen sprechen kann, das „Plaudern" des Baches, das „Toben" des Meeres — alle diese an die jeweilige sinnliche Erscheinung geknüpften geistigen Analogien erklärt er aus der Tatsache, daß wir die betreffenden Äußerungen und ihren Stimmungsgehalt aus Erfahrung kennen und nun auf Grund dessen die entsprechende Stimmung in das Objekt „einfühlen".

Ebenso einfach gestaltet sich bei der Anwendung auf Töne die dritte der von Volkelt aufgestellten Arten der symbolischen Einfühlung, nämlich die unmittelbare, bei welcher vermittelnde Zwischenglieder nicht vorhanden sind, so daß sie in unserem engeren Gebiete zur rein akustischen Einfühlung wird.

Schon bei seiner Erörterung der durch symbolische Empfindungsreproduktionen vermittelten Einfühlung gibt Volkelt zu, daß sich das symbolische Gefühl nicht nur mit der vermittelnden Empfindungsreproduktion, sondern auch mit der sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar vermöge Ähnlichkeitsassoziation verknüpfen könne. Mit anderen Worten: beim Wahrnehmen der Tanne oder des Turmes assoziiere sich das Gefühl des Kühnen und Stolzen nicht nur zu der leiblichen Empfindung straffen Sichemporreckens, sondern zu der Gesichtswahrnehmung des Baumes und Turmes selbst.

Volkelt nähert sich damit wieder der Meinung der philosophischen Ästhetik an, daß der Ausdrucksgehalt der sinnlichen Erscheinung unmittelbar immanent ist und ihr nicht erst durch irgendwelche Vermittelungen zugeführt zu werden braucht. Deutlich gibt sich diese Annäherung in dem kund, was er über die unmittelbare oder rein akustische Einfühlung in Töne sagt. Seine eigenen Worte mögen darüber Aufschluß geben: „Wenn sich in einem Tonstück Heiterkeit oder Schwermut, Schelmerei oder Sehnsucht, Sanftheit oder Wildheit, Gebundenheit oder Freiheit ausdrückt, so ist keineswegs nötig, daß dies durch Vermittelung von Erfahrungswissen geschieht! oder daß sinnliche Empfindungen als Zwischenglied auftreten. Sondern es kann hier ganz unmittelbar mit den Tönen die entsprechende Stimmung verschmelzen. Gewisse Melodien und Harmonien haben an und für sich, abgesehen von aller Vermittlung, Ähnlichkeit mit heiteren, schwermütigen, schelmischen, sehnsüchtigen und anderen Stimmungen.“

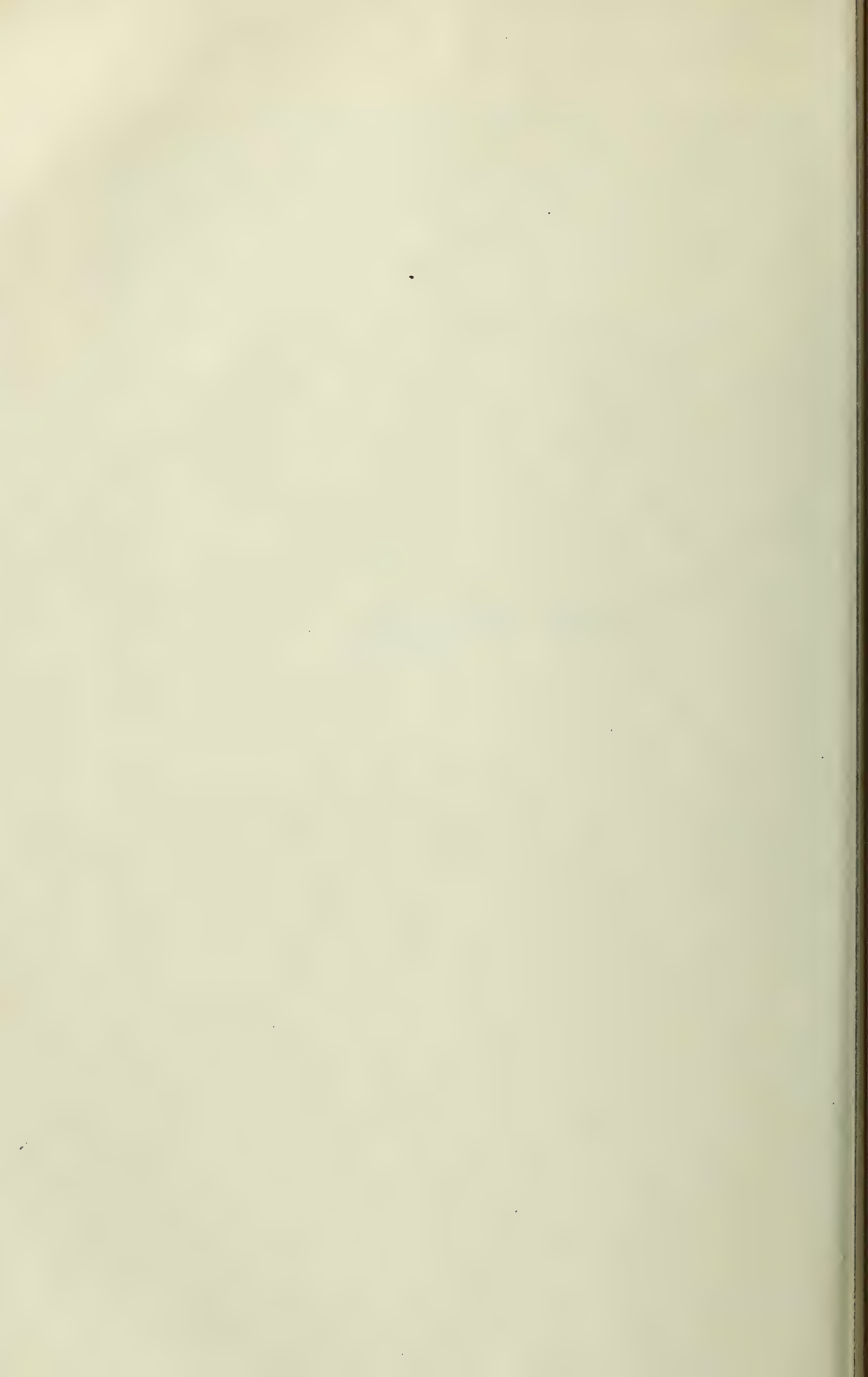
Dieser rein akustischen Einfühlung mißt Volkelt entscheidende Bedeutung bei für den Eindruck der musikalischen Töne. Dem eigentlichen Sinne nach kann er hier nichts anderes meinen, als daß der Ausdrucksgehalt den Tönen selbst immanent ist und ihnen nicht erst durch sinnliche Empfindungen des Hörenden vermittelt werden muß. Dieser an sich so richtigen Einsicht nähert er sich in diesem Zusammenhange aber doch nur an, ohne sie sich bedingungslos zu eigen zu machen. In Wirklichkeit gründet er auch seine unmittelbare symbolische Einfühlung doch wieder auf die Assoziation nach Ähnlichkeit und gibt ihr eine ausgesprochen formalistische Färbung. Er spricht wieder davon, daß die entsprechende Stimmung sich zu dem sinnlichen Eindruck erst vermöge der symbolischen Einfühlung hinzugeselle, und erörtert sogar ausführlich die verschiedenen Grade der Vergeistigung des ästhetischen Objekts, welche eine Folge der symbolischen Einfühlung sein sollen.

Hierauf fußend deutet Volkelt jetzt alle Nüancen und Abstufungen des in Tönen möglichen Gefühlsausdruckes. Mit anderen Worten: er erklärt wieder den in den Tönen selbst niedergelegten objektiv-seelischen Gehalt aus der vom aufnehmenden Subjekte vollzogenen symbolischen Einfühlung. Er stellt sich noch die Frage, wovon denn nun eigentlich diese den objektiven Gehalt des Kunstwerkes angeblich bedingende Vertiefung, Ausweitung, Vergeistigung der symbolischen Einfühlung abhänge. Die von ihm an dieser wichtigen Stelle gegebene Antwort läßt erkennen, welche einfachen Gedankengänge seinen sich meist kompliziert gebenden Auseinandersetzungen vielfach zugrunde liegen: „Die Formen, Farben, Töne,“ sagt er, „müssen derart gewählt, verknüpft und behandelt sein, daß vermöge Ähnlichkeit aus unserem zur Verfügung stehenden Gefühls-

schatze nicht bloß gewöhnliche und oberflächliche, sondern auch gehaltvolle, eigenartige, auf Menschenschicksal, Lebenslauf, Daseinsfragen sich beziehende Erregungen ins Bewußtsein hinaufgehoben werden.“ — Volkelt weist hin auf Beethoven, Mendelssohn und Berlioz. Die Tonverknüpfungen Mendelssohns erscheinen ihm viel weniger als die der beiden anderen Meister geeignet, „vermöge Ähnlichkeitsassoziation unser Gefühlsleben in seine Tiefe hinein zu erregen“.

Man vergleiche diese auf Ähnlichkeitsassoziation gegründete Auffassung der Musik mit den Einblicken, welche Schopenhauer schon vor neunzig Jahren in den musikalischen Ausdruck und seine innere Beziehung zum Wesen der Welt eröffnet hat, und man wird sich gestehen müssen, daß die Ästhetik der Musik an Tiefe nicht gewonnen hat durch ihren Übergang aus den Händen der Philosophie zu einer wesentlich durch psychologische Gesichtspunkte beeinflußten Deutung. Doch darf nicht vergessen werden, daß mit der Einfühlungstheorie allein weder Volkelts ästhetisches System, noch auch seine Stellung zur Musik erschöpft ist. Seine feinsinnige Kennerschaft findet in anderer Weise ihren Ausdruck und läßt erwarten, daß der zweite Band seines Werkes noch wichtige Ergänzungen bringen wird.

Zur Theorie.



Guido Adler (Wien).

Über Textlegung in den „Trienter Codices“.

In der Einleitung zur Ausgabe der Trienter Codices (Denkmäler VII.) wurde die Textlegung einer Erörterung unterzogen und hervorgehoben, daß in mehreren Stücken einzelne Stimmen, sowie einzelne Stellen für Instrumente bestimmt sind: Ritornelle am Eingang und Schluß und kleine Zwischenspiele im Verlauf einzelner Stücke. Die sorgfältige Unterscheidung der Stimmen mit Text von denen ohne Text durch Verwendung von Antiqua- und Kursivbuchstaben in unserer Ausgabe ermöglicht bei der Betrachtung dieser Kunstwerke eine genaue Scheidung und gibt möglichst getreu die Textunterlegung der handschriftlichen Vorlagen. Es ist ein rühmenswertes Verdienst des Jubilars Hugo Riemann, auf Grund zusammenfassender Beobachtungen zu der Aufstellung eines mit Instrumenten begleiteten Sologesanges vorgedrungen zu sein. Über die Berechtigung der Aufstellung einer Epoche der „Frührenaissance“ in der Musik des 14. Jahrhunderts möchte ich mich hier jeder Äußerung enthalten und nur einige aufklärende Bemerkungen über die Sachlage der Textunterlegung in den Trienter Codices geben, die in einer späteren Publikation dieser Codices des Näheren ausgeführt werden sollen. Daß die Musikforscher mit der Textunterlegung in den Editionen der Werke dieser Zeit ihre liebe Not haben, ist eine bekannte Sache. In jeder der hier vertretenen Kunstgattungen kirchlicher, geistlicher und weltlicher Musik gibt es mehrstimmige Kompositionen, bei denen bald alle Stimmen mit Text versehen sind, wobei gewöhnlich im Superius und Contra eine relativ genauere Unterlegung bemerkbar ist, während in den anderen Stimmen entweder nur der Anfang des Textes oder überhaupt kein Text verzeichnet ist. Lückenlos ist fast in der Regel die Textlegung nur in einer Stimme. Auf Grund einer Statistik, die ich mir aus den Vorlagen zusammengestellt habe, ergibt sich nun, daß bei den kirchlichen Texten die überwiegende Mehrheit der Stimmen wenigstens fragmentarisch mit Text versehen ist, daß bei be-

kannten Kirchentexten gewöhnlich nur der Anfang der einzelnen Textabschnitte regulär zu den entsprechenden musikalischen Abschnitten gesetzt ist und daß dann fast ausnahmslos die Schlußsilbe oder das Schlußwort verzeichnet ist. Anders bei weniger bekannten geistlichen Texten, die den Sängern nicht geläufig waren. Bei weltlichen Stücken ist der Text, wenn er einem bekannten, verbreiteten Lied angehört, oft nur mit den Anfangsworten verzeichnet. Findet er sich unterlegt, dann ist dies relativ genauer vorgenommen, als in der Mehrzahl der geistlichen, geschweige liturgischen Texte. Manchmal wird nicht einmal in einer einzigen Stimme bei weltlichen Stücken der Text ganz untergelegt. Daraus Schlußfolgerungen zu ziehen auf eine instrumentale Ausführung solcher Stücke wäre verfehlt. Denn was sich nicht in einer Vorlage findet, trifft man dann gelegentlich in einer anderen, wo der Text entweder den Noten untergelegt ist, oder unter den Noten zusammenhängend geschrieben ist. Es läßt sich eine fast geschlossene Reihenfolge von Textunterlagen in allen Stimmen bis zum völligen Fehlen irgend eines Textes anlegen, wobei ausdrücklich hervorgehoben werden muß, daß Stücke, die in einer Vorlage gänzlich ohne Texte stehen, in anderen Vorlagen mit Textlegung nachgewiesen werden können. Daher können auf Grund solcher Erscheinungen definitive Bestimmungen über Stilunterschiede, soweit sie von der Textlegung abhängen, meines Erachtens insolange noch nicht vorgenommen werden, bis ein noch reicheres Vergleichsmaterial und bis in einzelne Details geführte Spezialuntersuchungen durchgeführt sein werden. In einzelnen Fällen ist es zweifellos, daß eine oder die andere Stimme nur instrumental ausgeführt werden kann. Dies wurde auch in unserer Ausgabe der Trienter Codices beobachtet, etwa in Busnois' „In Hydraulis“ (Denkmäler VII. 105) und Dufay „Et in terra, ad modum tubae“ (ib. S. 145). Aber nicht immer ist es zweifellos und darum wurde mit Rücksicht auf die verschiedenartige Textlegung der einzelnen Vorlagen der Versuch gemacht, bei allen Stücken, in denen der instrumentale Charakter durchaus nicht sichergestellt ist, den in einer oder mehreren Stimmen vorgezeichneten Text auch den anderen Stimmen zu unterlegen; hierfür sprach auch besonders der Umstand, daß die Ligaturen in den einzelnen Vorlagen durchaus nicht gleichartig sind, so daß auch innerhalb einer Ligatur zwei oder mehrere Textsilben untersetzt werden konnten und daß sogar, weil längere Notenwerte einer Vorlage in einer anderen in kürzere zerlegt sind, gelegentlich auch auf solch einen längeren Notenwert zwei Silben unterlegt werden können. Aus dem Mangel einer Textunterlage einer Stimme auf die unbedingte Ausschließung eines Textes für diese Stimme zu schließen, ist generell unmöglich und es entspricht auch nicht dem Zeitgebrauch, demzufolge eine Instrumentalstimme nicht nur akzessorisch zu einer Vokalstimme, wohl zur Stütze sich gesellen,

sondern auch an Stelle der Gesangsstimme subsidiär eintreten konnte, ein Gebrauch, der noch in den gedruckten Werken des 16. Jahrhunderts aus den Titeln sich nachweisen läßt.

Ein Vergleich der drei Meß-Kompositionen über „O rosa bella“ im Bande XI der Denkmäler, von denen die dritte Komposition in zwei Lesarten vorliegt (nach einer Trienter und Modeneser Vorlage), ist besonders lehrreich. Betrachten wir diese dritte Messe. Der erste Meßteil „Kyrie“ ist farciert: die erste Stimme der ersteren Vorlage ist ganz mit dem Text ausgestattet, während die zweite, dritte und vierte Stimme nur den Anfang des Textes enthält. In der Modeneser Vorlage aber haben alle Stimmen trotz der Farzitur nur den Anfang. Beim „Christe“ und zweiten „Kyrie“ hat diese Vorlage überhaupt keinen Text. Nichtsdestoweniger sind alle Stimmen für den Gesang bestimmt, was um so auffallender ist, da es sich ım farcierte Meßsätze handelt, deren Texte den Sängern doch nicht so geläufig sein konnten, wie die nur über den offiziellen Meßtext komponierten Teile. Beim Gloria hat die erste Stimme ganz den Text, während lie zweite Stimme nur „Et in terra“, „Gratias agimus“, „Qui tollis“, die lritte Stimme nur den Einsatz „Propter magnam gloriam“, „Qui sedes“ ıat; in der vierten Stimme steht nur der Einsatz „Gratias agimus“. In ler Modeneser Vorlage ist die erste Stimme genau wie in der Trienter mit Text versehen, die zweite Stimme hat „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis“, „Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te . . . .“, „Gratias agimus tibi . . ., Domine, Deus Rex . . ., Qui tollis peccata mundi, miserere nobis . . ., In Gloria Dei Patris . . .“. Die dritte Stimme hat trotz les gleichen Einsatzes bei dem Worte „propter“ nicht einmal dieses Wort erzeichnet, dagegen im weiteren Verlauf: „Domine Deus Rex“. . ., „unigenite, Jesu Christe“‘, „Agnus Dei“, „Filius Patris“. . ., „Qui sedes ad dexeram Patris“. . ., „Jesu Christe, cum Sancto“. Bei der vierten Stimme st die gleiche Beobachtung, daß trotz des Einsatzes bei dem Wort „gratias“ nit dem Sopran der Text nicht steht, und es folgt dann nur: „Domine Deus Rex celestis“. . ., „Suscipe deprecationem“. Ein ähnliches Verhältnis ı der Textlegung ist bei den anderen Sätzen dieser Messe. Die erste timme ist fast durchaus genau untergelegt, nur im „Sanctus“ läßt die Iodeneser Vorlage aus. In den anderen Stimmen sind die Einzeichnungen ı den beiden Vorlagen ganz verschiedenartig, man könnte sagen willkürlich. ber immerhin finden sich auch in der Modeneser Vorlage mit Ausnahme es „Sanctus“ Texteinsätze bei einzelnen Stimmen. Dies eine Beispiel muß ır diese kurze Auseinandersetzung genügen.

Es gibt einige Stücke in den Trienter Codices, bei denen in zwei Stimmen er Text sorgfältig unterlegt ist, während bei den anderen Stimmen dies cht der Fall ist. Wenn nun in anderen Vorlagen, wie dies z. B. in einem

Falle zutrifft, wo auch die Bologneser und Modeneser Vorlage ganz über
einstimmen, die gleichen Stimmen des Textes entbehren, so ist in dieser
und ähnlichen Fällen die Vermutung naheliegend, daß diese Stimmen über
haupt textlos zu behandeln sind. Die letzte Bestimmung hierüber häng
von der inneren Beschaffenheit der betreffenden Stimmen ab. Darübe
werden wir bei der nächsten Publikation der Trienter Gelegenheit haben
an der Hand von Beispielen nähere Auseinandersetzungen zu pflegen.

In Wirklichkeit ist bei den weltlichen Kompositionen, besonders be
den Chansons, eine auffallende Neigung zur Berücksichtigung einer Stimm
für die Textunterlage. Aber daraus läßt sich, wie schon gesagt, beileib
nicht zweifellos der Schluß ziehen, daß bei den anderen Stimmen eine Text
unterlegung völlig unzulässig wäre, um so weniger in solchen Fällen, wo di
mehrstimmige Textur in den verschiedenen Stimmen eine auffallend ähn
liche oder in gewissen Fällen identische ist. Dies trifft bei den wenige
deutschen Liedern der Trienter noch mehr zu, als bei den französischen
wenngleich auch in der überwiegenden Mehrzahl der letzteren die gleich
Textbehandlung entweder sichergestellt oder aus den angegebenen Gründe
anzunehmen ist.

Aber auch bei Stücken, in denen nur eine Stimme den Text zu singe
hat oder hätte, werden wir wohl das Wort „Monodie“ zu vermeiden haben
denn nach der Art, wie ich diesen Begriff auffasse, ist diese Bezeichnun
nur dann anzuwenden, wenn eine herrschende Stimme ist, der sich di
anderen unterordnen, nicht aber wo eine mehr oder weniger gleichmäßig
Behandlung der Stimmen zu bemerken ist. Wir werden wohl dem Gan
der Geschichte am richtigsten folgen, wenn wir die Bezeichnung der Monodi
ür die „nuove musiche“ belassen und für die vorausgegangenen Perioden
in denen solche Neigungen hervortreten, andere Bezeichnungen für di
Zusammenfassung dieser Stilbestrebungen wählen. Die folgenden Bände de
Trienter Ausgabe werden nun Gelegenheit geben, auch zur Klärung diese
Frage an der Hand der Textbehandlung beizutragen. Wir hoffen un
wünschen, daß der geschätzte Jubilar sich mit gleicher Rüstigkeit wie bi
her an der Erörterung beteilige.

Carl Fuchs (Danzig).

Metrik des Chorals. Erster Entwurf zu einem Landes-Choralbuch, mit 148 Melodieen.

Zum Druck dieses Buches hat der Magistrat von Danzig die Kosten aus einem dazu verfügbaren Vermächtnis bereitgestellt.

Gegenstand ist die metrisch berichtigte Schreibung des Chorals und deren wissenschaftliche Begründung aus Riemannischen Lehren.

Durch sie allein wurde eine durchgeführt richtige Schreibung des Chorals im fünften Jahrhundert der evangelischen Kirche zum erstenmal möglich, und nur seine wahre metrische Gestalt ist geeignet, dem Choral sein wahres Leben, das er in der Kirche längst eingebüßt hat, zurückzugeben.

Der Verfasser, Prof. Dr. Carl Fuchs, Organist an St. Petri und Pauli in Danzig, widmet dieses Buch als dessen intellektuellem Urheber Herrn Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann zum 60. Geburtstage als Zeichen dankbarer Verehrung und Freundschaft.

Mathis Lussy (Montreux).

De la Diction musicale et grammaticale.

C'était loin de notre pensée, de vouloir attribuer à *l'accent esthétique, à la note la plus haute* d'un *rythme*, l'importance qu'elle a acquise, et à laquelle Hans de Bülow donnait le nom de *Gipfelnote*, dans la traduction en allemand du *Traité* de *l'Expression musicale.* En effet, cette note *aiguë régit* la diction et la *force des Ictus* des *rythmes.*

Les artistes, les chanteurs surtout, qui ont passé, et qui passent encore, pour les meilleurs interprètes des *chants* de Schubert, de Schumann etc. . . produisent *instinctivement*, des effets auxquels nous avons donné le nom *d'Esthétique.*

Esthétique, *l'accent* de la note *aiguë*, l'est au suprême degré; car, il *adoucit* et *amortit* la *force machinale, brutale donnée par l'accent métrique, à l'Ictus final* de chaque rythme.

Rien de plus désagréable, de mauvais gout, et de moins esthétique, que d'entendre une personne lire ou déclamer des vers *appuyant régulièrement* sur la 1[iere] *note* de la *dernière mesure*, sur la *rime* ou sur la *syllabe finale* de chaque vers.

Il est plus pénible encore, d'entendre *frapper, accentuer la première* et *la note finale* de la *dernière mesure* de chaque *rythme*[1]). Elles remplissent le *rôle* de *régime* et complètent une pensée musicale plus ou moins complète.

Faites lire ou déclamer des vers, ou chanter des Cantiques, des Romances etc. . . . à une personne quelconque, et remarquez attentivement si, spontanément, elle attaque la 1ière *note*, le *premier* mot de *chaque* vers par une *aspiration* ou par une *expiration.*

Si elle l'attaque par une *aspiration*: c'est un *vers*, un *chant anacrousique*, si elle l'attaque par une *expiration:* c'est un *vers*, un chant *thétique*, Exemple: Allons enfants de la Patrie. —

Ce chant est *anacrousique*: il *commence* un *rythme.* Ex. Rufst du mein Vaterland: — Ce chant est *thétique.*

La *première note* d'un chant *thétique* porte le nom *d'Ictus initial:* elle commence *une mesure* et *un rythme.*

La *première note* de la *dernière mesure* d'un *rythme*, porte le nom *d'Ictus final.*

Les notes qui *suivent l'ictus final* sont: appelés *postcrouses.*

Les notes qui *précèdent l'ictus initial* sont appelées *anacrouses.*

Notes *destructives de l'Accent* des *Ictus.*

Voici les *causes principales* qui modifient, *affaiblissent* ou *renforcent* les accents métriques, rythmiques, pathétiques et esthétiques.

Elles resultent:

1⁰ de la *Direction ascendante* ou *descendante* des notes du chant;

2⁰ du *Rythme;*

3⁰ des *relations*, de *l'attraction* que les *sons exercent* les *uns sur les autres;*

4⁰ Dans la musique pour chant, du *sens grammatical* que contiennent

---

[1]) Malheureusement, nous aussi, avons contribué à propager la déplorable habitude *d'accentuer* la *première note*, le *premier temps* de la *dernière mesure* d'un *rythme*, C'est une erreur: les *Ictus* d'un *rythme ne tirent pas leur force* d'un *élément uniquement dynamique.* Comme la *rime*, ils ont une importance *spirituelle* et *psychique*, résultant de la *logique*, de leur *relation* et de *l'attraction* réciproque, qu'ils exercent sur les *mots* et les *notes* qui les précèdent *immédiatement.*

Une autre erreur, plus grave encore, résulte de ce fait que les *compositeurs n'écrivent pas toujours dans la bonne mesure.* Ils prennent les *Césures* et les *Hèmistiches* pour des *mesures, sans les faire précéder d'une barre de mesure* et ne connaissent pas les *monopodies.* Ainsi Beethoven, écrit le *Grave* de la Sonate Pathétique à quatre temps; c'est une erreur. Les *premières notes* de cette œuvre merveilleuse *forment* un *rythme*, une *dipodie*; elle a deux *Ictus*, un sur la 1ière note, l'autre sur le mi ♭ du 3ième temps.

Il est incroyable combien cette erreur augmente la difficulté de la *compréhension* de l'Œuvre: *Le 3ième temps fort est* le *résultat* d'un *fait non métrique*, mais *rythmique, pathétique* et *esthétique.*

les *paroles*, les *mots* d'un vers et de leur *coincidence* avec la mesure le temps ou fraction de temps; leur *premier syllabe commence-t-elle* ou *finit-elle* avec une mesure, un temps, ou fraction de temps?

La *Direction* des notes, le *Mélos*, le *Rythmos* et *l'Attraction*, telles sont les *causes* et les *indications principales*, qu'elles nous fournissent pour *l'accentuation la diction* et la *ponctuation musicale* et *grammaticale.* —

Une suite de notes peut se présenter sous les aspects suivants:

1⁰ Les notes marchent horizontalement, sans monter, sans descendre, avec la *répétition* de *la même note* ayant la *même valeur*: ut, ut, ut — etc., ré ré ré — C'est l'élément *métrique* qui fournit *l'accent* et qui *marque l'accentuation.*

2⁰ Les notes montent, par degré conjoint ou disjoint, *vers* la note *aiguë*, la *plus haute* d'un groupe de *sons*: C'est l'accent *esthétique* qui fait ressortir l'accentuation: cette note *aiguë atteinte*, est *forte.*

3⁰ Les *notes descendent vers* celle que *l'oreille attend désire*: elle *est faible*, si des éléments *étrangers* à *la direction*, ne viennent la *renforcer.*

Les éléments principaux qui *renforcent* ou *affaiblissent* l'accent *esthétique*, sont les suivants:

1⁰ La *répétition temporale*, quand la *dernière* note d'une *mesure*, d'un *temps*, d'une *fraction* de *temps* est *répetée* au *commencement* de la mesure, du temps, ou fraction de temps *suivant: elle est forte.*

2⁰ La *prolongation* et *l'Interpolation* d'un silence *devant l'avant dernière* note *désirée, attendue* par *l'oreille* ♩♫ | ♩, — ♫♩ | ♩, — ♩𝄾♩ | ♩,— Cette, *avant dernière* note du *temps*, produit l'effet d'une appogiature; elle rend *forte* la *note suivante.*

3⁰ Plus une *note* a de valeur, *plus elle est forte.*

4⁰ Plus une note est *désirée* par *l'attraction* que les notes éxercent les unes sur les autres, *moins elle est forte.*

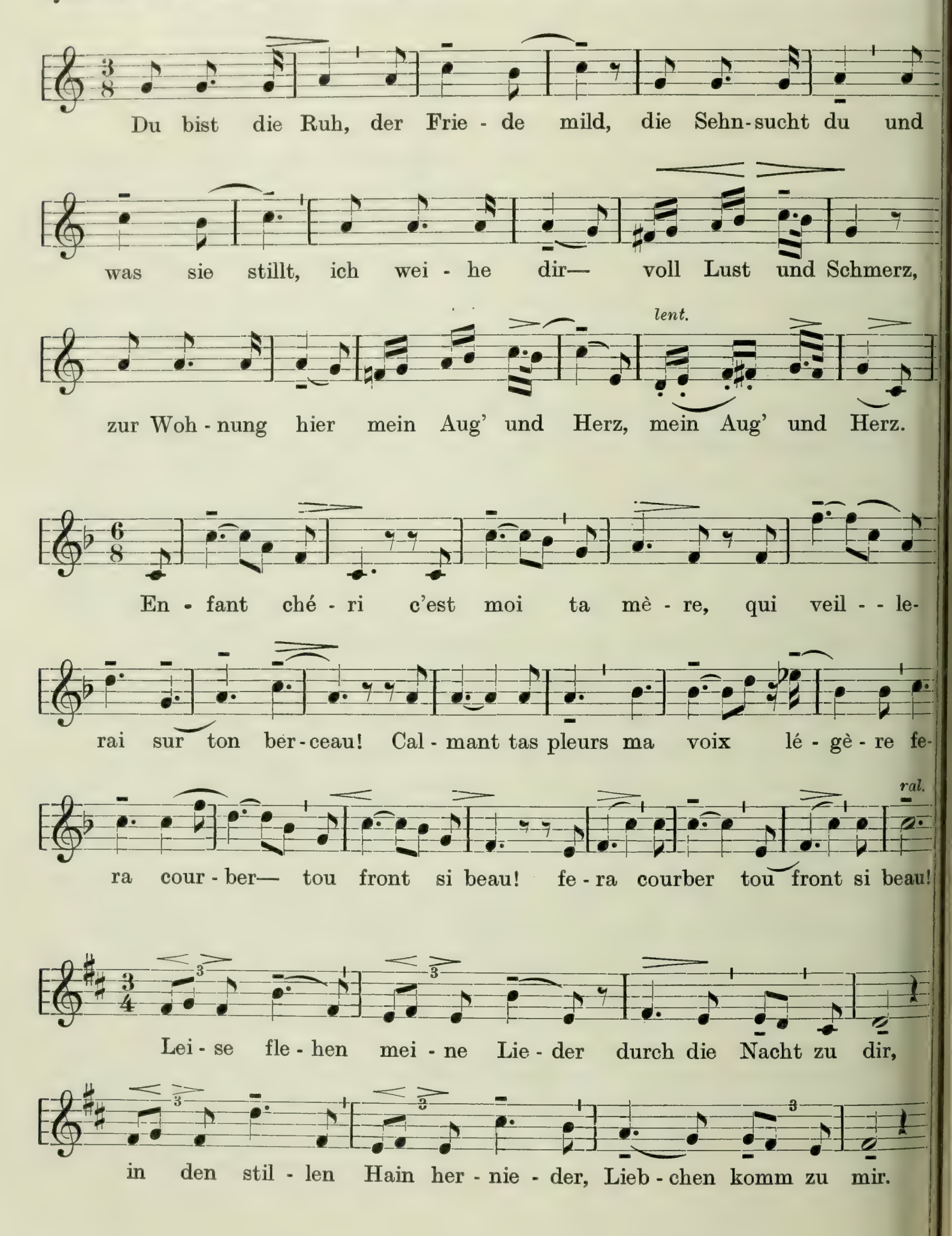
5⁰ Plus *une* note ou, les *notes*, *retardent* ou mettent obstacle à *l'arrivée* de la *note désirée, attendue* par l'oreille et plus elles sont *fortes, accentuées.*

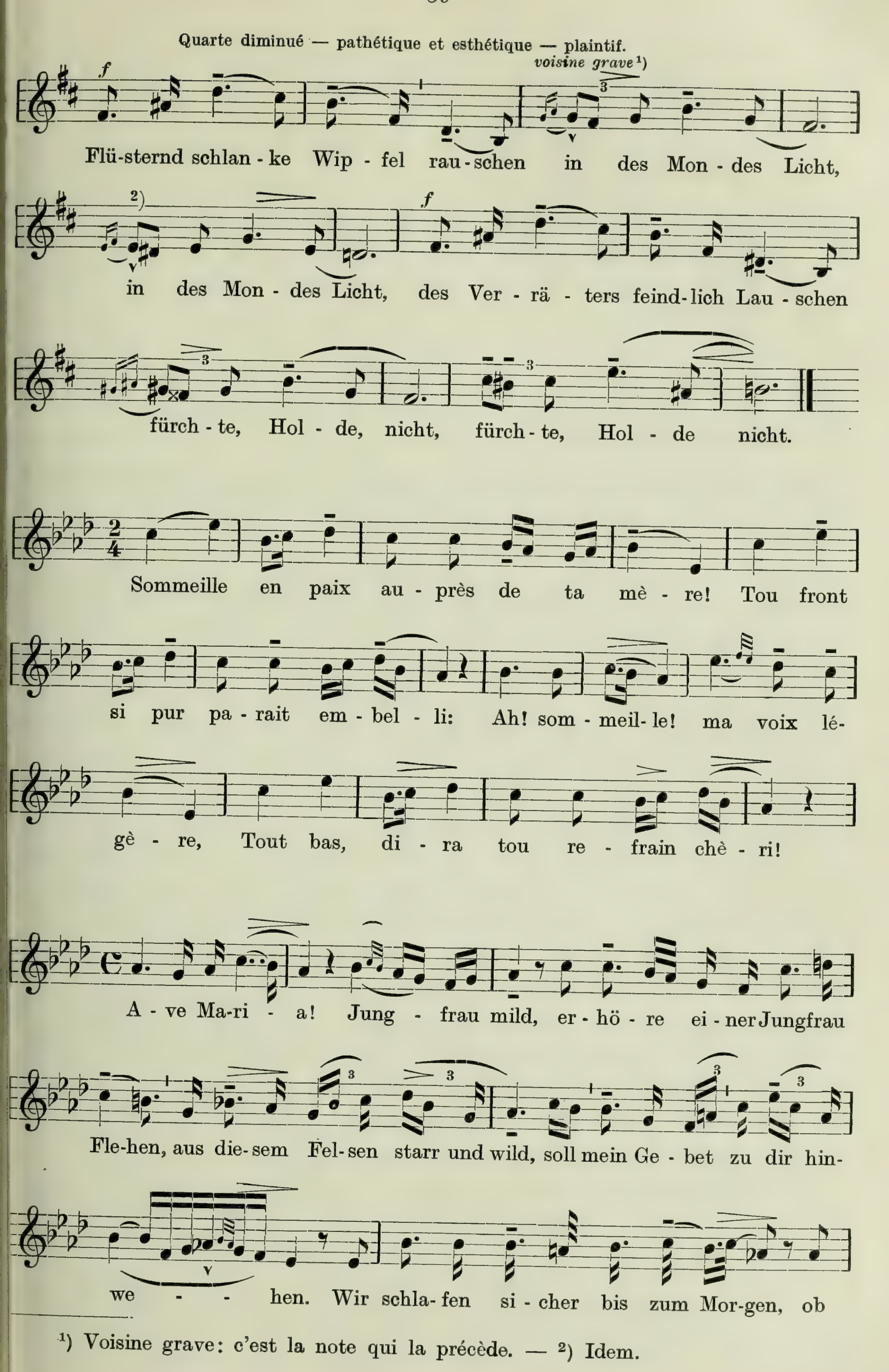
Dans ce *phénomène d'attraction réside* la *nécessité* de la *résolution* des accords dissonants, la *force* de la *répétition* temporale, la *force* de la *pénultième note*, du *pénultième mot* terminant un vers, une *proposition*, un *sens musical* ou *grammatical*: C'est le *régime!*

Nous connaissons maintenant les *causes* de *l'accentuation*, attirons encore l'attention sur le fait suivant: La *simulitude* des *dessins* que *présentent* les *groupes successifs de notes* formant des *rythmes* et *des incises*, dans la musique *instrumentale.* Il est évident que *chaque groupe distinctif* doit être

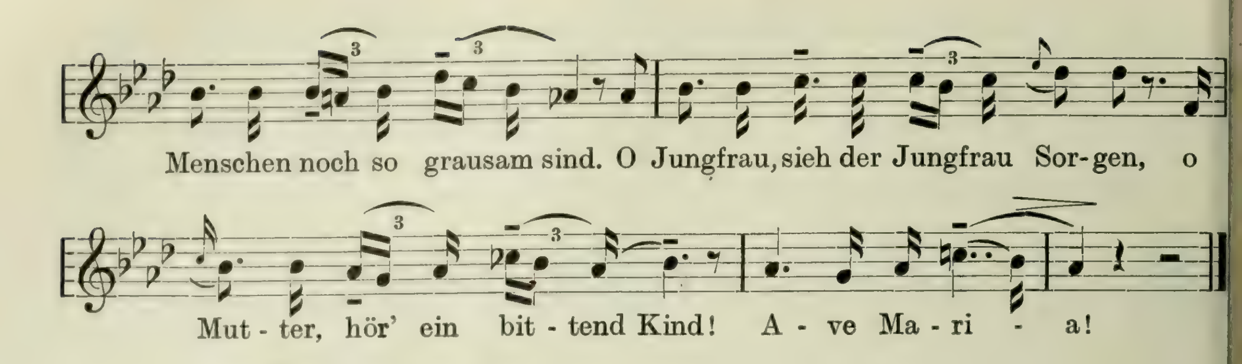
séparée par une inflexions: il *contient* un *commencement* et une *fin* une *note* *initiale* et une *note finale*, que *l'accentuation* doit *mettre* en *relief*.

A présent habituez votre *oreille* à *écouter*, votre *sentiment* à *saisir les* impressions reçues, votre, *esprit* à *observer*, à *comparer* à . . . . réfléchir et vous *vous rendrez compte de ce* que vous *voyez* et *entendez*, vous aurez conscience de *vos actes*: *Vous* êtes en *possession* de la *ponctuation musicale*, des rythmes et incises, *absolument pareille* à celle des *vers*, *césures* et *hémistiches*.





1) Voisine grave: c'est la note qui la précède. — 2) Idem.



Richard Münnich (Berlin).

Von Entwicklung der Riemannschen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Oettingen und Stumpf.

Den Grundstein zu seinem System der Harmonielehre hat Hugo Riemann schon in seiner Göttinger Doktor-Dissertation[1]) vom Jahre 1873 gelegt, 20 Jahre nach Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik", 10 Jahre nach Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen", 7 Jahre nach Oettingens „Harmoniesystem in dualer Entwicklung". Von Moritz Hauptmann empfing er den Gedanken des harmonischen Dualismus, von Arthur v. Oettingen das Vorbild eines aus diesem Gedanken entwickelten Systems; Helmholtz' Tonempfindungslehre aber gab ihm mit ihrem reichen neuerschlossenen Tatsachenmaterial und ihrem kühnen Eindringen in das physiologische Gebiet den Mut zu allseitigem Angreifen und wissenschaftlichem Durchdringen der gesamten Harmonieprobleme. Nur eine exakte physiologische Fundierung — das war ihm durch die Stärke und durch die Schwächen des Helmholtzschen Werkes zur festen Überzeugung geworden — konnte den Bau eines harmonischen Systems sicherstellen. Und nur eine konsequente Anwendung der gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse auf die Erfahrungstatsachen der musikalischen Praxis — wie Oettingen sie versucht hatte — vermochte zu einem System zu führen, das in der Analyse der Meisterwerke und im lebendigen Musikunterricht seine Probe bestehen konnte.

Aber die Produktivität des jungen Theoretikers entzündete sich nicht nur an den positiven Gedanken, Forschungen und Konstruktionen seiner Vorgänger, sondern sehr wesentlich auch an der Kritik, zu der sie ihn nötigten.

---

[1]) „Über das musikalische Hören." Im Buchhandel erschienen als „Musikalische Logik. Hauptzüge einer physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems", (Leipzig, Kahnt). Das Schriftchen ist noch erhältlich.

Von Hauptmann, sagte ich, empfing er den Gedanken des harmonischen Dualismus. Die stolze Reihe dualistischer Theoretiker, die er in seiner jüngsten, diesem Probleme gewidmeten Sonderschrift[1]) aufstellt, war Riemann damals noch ebenso unbekannt wie sie Hauptmann gewesen war; denn erst spätere Forschungen Riemanns haben uns mit den Standpunkten dieser älteren Musikschriftsteller wieder bekannt gemacht. Nur ein einziger Theoretiker früherer Jahrhunderte wird bereits in der Dissertation als Vertreter der dualistischen Harmonieauffassung genannt: Rameau im Hinblick auf seine *Démonstration principe de l'harmonie* (1750), während noch ausdrücklich abgelehnt wird, Tartini als Zeugen für das ehrwürdige Alter der Theorie in Anspruch zu nehmen. Aber Hauptmann, der ihn im 19. Jahrhundert vollkommen selbständig wiedergefunden hatte, war von konsequenter Durchführung des dualistischen Gedankens genau so weit entfernt geblieben wie 100 Jahre zuvor Rameau. Er war eine bloße Episode in seinem musikalischen Denken gewesen, und zu den geistigen Ahnen der dualistischen Systematiker kann daher genau genommen Hauptmann ebenso wenig gezählt werden wie Rameau und andere. Auf Hugo Riemann hat, wie mir ein objektives Zeugnis zu beweisen scheint, der dualistische Gedanke in der Hauptmannschen Aufstellung einen entscheidenden Eindruck noch nicht gemacht. Dieses objektive Zeugnis bilden die Aufsätze, die der kaum 23jährige Student über harmonische und metrische Logik und über die Tonalität veröffentlichte,[2]) Aufsätze, die in allem, was Zukunft hatte, vollständige Unabhängigkeit von Hauptmann zeigen.[3])

Unvergleichlich viel höher einzuschätzen ist der Einfluß, den Oettingens Harmoniesystem[4]) auf Riemanns Entwicklung hatte. Oettingen bot in der

---

[1]) Das Problem des harmonischen Dualismus. Leipzig (Kahnt Nachf.), 1905.

[2]) In der Neuen Ztschr. f. Mus., 1872. Der eine dieser Aufsätze führt bereits len Titel „Musikalische Logik"; man verwechsle ihn bei Zitaten nicht mit der gleichıamigen Dissertation. Vgl. Riemanns Präludien und Studien, III. Band, S. 1 ff. und 3 ff., wo sich ein Wiederabdruck befindet.

[3]) In der noch ungeklärten Moll-Auffassung verrät sich deutlich eine Spur Ielmholtzschen Einflusses! Man höre: „Unsere Mollskala beruht im wesentlichen uf denselben Prinzipien wie die Durskala. Nur fehlt ihr der fünfte Oberton des 'onus (d. h. Grundtons), nämlich die große Terz. Statt dessen tritt ein fremder 'on auf, zu dem die Quint Terz ist: a c e." — Ich kann nicht die Bemerkung nterdrücken, daß die aufmerksame Durchsicht dieser von leidenschaftslosem Drange ach Klarheit und reifender Selbständigkeit zeugenden Jugendaufsätze für den heutigen nterrichteten Leser etwas geradezu Ergreifendes hat.

[4]) Arthur v. Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Dorpat und eipzig (W. Gläser), 1866. — Seine geradezu verblüffende Konsequenz macht das ettingsche Buch trotz handgreiflicher — nicht selten ebenfalls verblüffender — Fehler ı einer überaus fesselnden Lektüre.

Tat so Neues, so Eigenartiges und Einscheidendes, daß, wenn die dualistische Theorie von der Zukunft als wissenschaftlich gerechtfertigt anerkannt werden sollte, ihm unstreitig der Ehrenplatz in der Geschichte der Musikwissenschaft eingeräumt werden wird, den Riemanns Dissertation ihm an der Seite Rameaus und Helmholtz' zuweist.[1]) Oettingen ist der erste gewesen, der mit dem, was bei Hauptmann noch bloßer Gedanke gewesen war, gründlich Ernst gemacht hat. In dem Doppelprinzip der Tonizität und Phonizität gewann er sich einen Ausgangspunkt, der ihm eine streng konsequente Durchführung des dualistischen Gedankens an die Hand gab. Tonizität nannte er die Eigenschaft eines Zusammenklanges, vermöge deren er als Klangbestandteil eines Grundtones, seines tonischen Grundtones, aufgefaßt werden kann (z. B. c^1 e^1 g^1 als Bestandteil des Klanges C, dessen 4., 5. und 6. Partialton die genannten Töne sind); die Tonizität gab ihm das Prinzip der Durkonsonanz. Phonizität nannte er die Eigenschaft eines Zusammenklanges, irgendwelche allen seinen Tönen gemeinsamen Partialtöne zu besitzen, deren tiefster der phonische Oberton hieß (z. B. g^3 tiefster gemeinsamer Oberton von c^1, es^1, g^1); die Phonizität gab ihm das Prinzip der Mollkonsonanz. Man sieht, daß der Oettingensche tonische Grundton eines Durklanges genau so weit unter dessen tiefstem Tone liegt wie der phonische Oberton eines Mollklanges über dessen höchstem Tone; umgekehrt liegt der tonische Grundton eines Mollakkordes genau so weit unter dessen höchstem Tone wie der phonische Oberton eines Durklanges über dessen tiefstem Tone. Und es ist jedermann einleuchtend, daß dieselbe symmetrische Lage sich für die den Ausgangsklängen verwandten Akkorde jeden Grades nachweisen, daß also jedes der beiden Tongeschlechter sich als Spiegelbild des anderen darstellen läßt. In konsequenter Befolgung seines Prinzips stellte denn Oettingen auch dem Dreiklange der Tonika, d. h. Tonika mit Oberterz und Oberquint (c_1 e_1 g_1) den Dreiklang der Phonika, d. h. Phonika mit Unterterz und Unterquint (g_1 es_1 c_1) gegenüber, und entsprechend: dem Dreiklang der (Ober-)Dominante (g_1 h_1 d_2) den Dreiklang der (Unter-)Regnante (c_1 as f), dem Dreiklang der Unterdominante (f a c_1) den Dreiklang der Oberregnante (d_2 b_1 g_1), dem tonischen Dominant-Septimenakkord (g_1 h_1 d_2 f_2) den phonischen Regnant-Septimenakkord (c_1 as f d), u. s. f.

Aber so brillant der Hauptmannsche Gedanke auch von Oettingen durchgeführt war, — Riemann konnte das neue System sich nicht ohne weiteres zu eigen machen.[2]) Schon Oettingens Ausgangspunkt, die Phonizität,

---

[1]) Riemanns Dissertation nennt Oettingen neben den Genannten und Moritz Hauptmann als Vierten; ich glaube jedoch, daß man heute über Hauptmann zurückhaltender urteilen darf.

[2]) Kritische Ausführungen Riemanns über Oettingens Werk sind meines Wissens — abgesehen von einigen noch zu erwähnenden Stellen in der Dissertation und „Pro-

war ihm offenbar keine genügende Grundlage für die Mollkonsonanz, mochte er sie auch als eine Art „Fingerzeig“ gelten lassen.[1]) Außerdem aber schoß Oettingen in mehr als einer Hinsicht übers Ziel hinaus. Mindestens entbehrlich war der Begriff der „Regnante“ als Spiegelbild zur Dominante.[2]) Gänzlich unmöglich aber waren für Riemann solche Konsequenzen wie die Zulässigkeit der verdoppelten Mollprim als Baßton $\begin{pmatrix} e^1 \\ c^1 \\ a \\ e \end{pmatrix}$, die Oettingen allen Ernstes für diskutabel hielt:

„Wenn . . . beim vierstimmigen Satz . . . im phonischen System e-a-c-e in keiner Akkordfolge einen befriedigenden Schluß zu bezeichnen scheint, so möchte ich daraus noch nicht schließen, daß die letztere Lage absolut verwerflich wäre, wir haben es hier vielleicht mit angewöhnten „Fesseln eines Grundbasses“ zu tun, während wir keine solche für den Diskant der tonischen, ja, nicht einmal für den Diskant der phonischen Kadenzen besitzen.[3])

Diese Fessel einer phonischen Generaldiskantschrift als Gegenstück zur tonischen Generalbaßschrift ließ der konsequente Symmetriker nun freilich deutlich klirren.[4]) Für den Göttinger Doctorandus konnte dies nur ein neues Warnungssignal sein. „Die Obertöne existieren eben realiter“, schrieb er in der Dissertation,[5]) „und drängen sich unserer bewußten Vorstellung oft mit unangenehmer Gewalt auf; sie lassen den tiefsten Ton der Harmonie nur zu gern als ihren Hauptton auffassen und verführen so jederzeit zur Deutung des Mollsatzes im Dursinne. Um den Mollakkord zu begreifen, müssen wir von der Existenz der Obertöne absehen; um aber einen vernünftigen harmonischen Tonsatz in Moll zu schreiben, müssen wir auf dieselbe Rücksicht nehmen.“ In engem Zusammenhange mit dieser unvermeidlichen Abweichung Riemanns von Oettingens Standpunkt steht eine andere, die wiederum Riemann als den Vertreter der praktischen Tatsachen gegenüber Oettingen als dem konsequenten Verfechter des angenommenen theoretischen Prinzips zeigt. Oettingen nämlich setzte sich mit allem Nachdrucke für die durchgängige Wiederherstellung des reinen Moll in der praktischen Harmonisierung ein.

---

lem des harmonischen Dualismus“, S. 11 — nicht bekannt geworden. Dagegen vgl. C. Stumpf, Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft, 1. Heft, Leipzig (J. A. Barth), 1898. S. 90 ff.

[1]) Vgl. Riemanns Vortrag „Die Natur der Harmonik“, in Waldersees Sammlung, Leipzig (Breitkopf & Härtel), VI. Seite 159—190, insbesondere S. 176 f.

[2]) Vgl. das Problem des harmonischen Dualismus, S. 35 f. — Dort wird zwar nicht an Oettingen angeknüpft; aber *mutatis mutandis* ist alles dort über den Dominantbegriff Gesagte zugleich eine Rechtfertigung für Riemanns Entfernung von Oettingens Terminologie.

[3]) Harmoniesystem in dualer Entwicklung, Seite 78. Vgl. auch S. 73.

[4]) Seite 74. — [5]) Seite 50.

„Wenn man längere Zeit im phonischen System [z. B. a moll] moduliert, dabei keinen leiterfremden Ton anwendet, so wird man bemerken, daß die Schlußkadenz mit gis durchaus, wenn auch an sich wohlklingend, doch als dem System nicht eigen empfunden wird, ja, ich behaupte, das Eigentümliche des g schwindet, je mehr man sich an diese Harmoniefolge . . . gewöhnt, so daß schließlich die Anwendung des gis als Inkonsequenz, ja als Schwäche empfunden wird.“[1])

Dieses kaum merkliche Hinübergleiten von durchaus richtiger Beobachtung zu der — die Durterz in der Molldominante gewissermaßen verächtlich machenden — Schluß-Hyperbel ist für Oettingens Mollauffassung charakteristisch. Die darin liegende Überspannung einer an sich gesunden Tendenz erhielt aber in seinem Buch noch eine wenig verführerische Illustration durch seine kritischen Korrekturen an Beethovens Harmonisierungen der schottischen Volkslieder.[2]) Daß der Musiker Riemann von diesen Bearbeitungen des Physikers nicht eben erbaut war, geht aus der Tatsache hervor, daß er später den Versuch machte, die schottischen Lieder selbst in reinem Moll zu harmonisieren.[3]) In der Dissertation verwahrt er sich auch entschieden dagegen, „in dem extremen Sinne wie A. v. Oettingen für . . . Rehabilitation des reinen Mollgeschlechtes in die Schranken zu treten“. Es handelt sich für ihn überhaupt nicht darum, von theoretischen Voraussetzungen aus das produktive Schaffen beeinflussen zu wollen, sondern „um die Darlegung der prinzipiellen (nicht praktischen) Gleichberechtigung der beiden polarisch entgegengesetzten Tongeschlechter“.[4]) Nimmt er doch auch im Schlußkapitel der Dissertation für sich die Anerkennung in Anspruch, Oettingens Mollauffassung „auf das gebührende Maß reduziert“ zu haben.[5])

Konsequent wie in der Aufstellung der Klänge war Oettingen auch in seiner Definition der Dissonanz. Seine Erklärung „Dissonanz ist das gleichzeitige Bestehen zweier oder mehrerer Klänge (Zusammenklänge)“[6]) war für Riemann ein erlösendes Wort, und ich stehe nicht an zu behaupten, daß der ihr zu Grunde liegende Gedanke — welchen Umformungen die Definition selbst und ihre Begründung auch unterworfen worden ist — sich in allen modernen Harmoniesystemen, auch in dem endgültigen System Riemanns wiedererkennen läßt.

Aber so ausgezeichnet auch Oettingens Dissonanzerklärung war, so vortreffliche Formulierungen der Auflösungs-Grundsätze sich auch daran schlossen, — zu einem System, wie es Riemann vorschwebte, zu einer Fest-

[1]) Harmoniesystem in dualer Entwicklung, S. 77 f. — [2]) S. 100—110.

[3]) Diese Bearbeitungen — für gemischten Chor — sind nicht im Druck erschienen. Die Tatsache selbst teilt Riemann in der „Musikalischen Syntaxis“ S. 54 mit. — [4]) Musikalische Logik, S. 47. — [5]) Ebenda S. 66. — [6]) Harmoniesystem in dualer Entw., S. 228.

stellung des tonal-logischen Verhältnisses der verschiedenen „Stufen"-Dreiklänge[1]) fehlte noch vieles. Das wußte, von Riemann abgesehen, niemand besser als der von jeder Selbstüberhebung freie Schöpfer des ersten dualistischen Systems. „Es wird eine Hauptaufgabe der zukünftigen Musikwissenschaft sein," bekannte er, „das Chaos der Möglichkeiten zu sichten," und wies ihre Erfüllung dem praktisch durchgebildeten Musiktheoriker zu. Hugo Riemann war es beschieden, dies zu leisten. Er ist der Begründer der tonalen Logik in der Harmoniewissenschaft,[2]) und nur Rameau hat vor ihm einen kleinen, wenn auch wesentlichen Schritt dazu getan. Mit der Begründung der tonalen Logik aber beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der wissenschaftlichen (und auch der praktischen) Harmonielehre.

Fühlte Riemann Oettingen gegenüber die Aufgabe, auf veränderter, aber gleichartiger Grundlage, ein mehr ins Innere der praktischen Musik gehendes System aufzubauen, so waren in Helmholtz' Tonempfindungslehre gerade die prinzipiellen Voraussetzungen der Harmonielehre dasjenige, was seine wissenschaftliche Phantasie produktiv machte. Schon der berühmte Philosoph Hermann Lotze hatte in seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (1868) beanstandet, daß Helmholtz' Konsonanzerklärung die spezifische Verschiedenheit von Dur und Moll zu einem „bloßen Mehr oder Weniger" herabdrückte, „welches bloßen Gradunterschieden .... entspräche".[3]) An diesem Punkte setzte nun, durch Lotze beeinflußt, Riemanns Kritik und zugleich sein Neubau ein. Es schien klar, daß die Schwierigkeiten ausschließlich in der Begründung der Mollkonsonanz lagen; denn, daß die Durkonsonanz in irgendeiner Weise mit den fünf ersten Tönen der Obertonreihe (zweitem bis sechstem Partialton) zusammenhänge, war evident. Da nun Oettingens Mollerklärung den Mangel hatte, daß man mit ihr nicht recht eine Vorstellung von einem entsprechenden physiologischen Hergang ver-

---

[1]) Diese Feststellung forderte Riemann schon als Student in den erwähnten Jugend-Aufsätzen! „Abstrakte Begriffe wie Tonartsystem lassen sich wohl noch definieren durch komplexive Auffassung der tonartlichen Haupt-Akkorde in einem Engros-Akkorde, aber damit ist Hauptmann noch nicht imstande, drei Akkorde in vernünftiger Reihenfolge nacheinander zu bringen. Er hat wohl die Zusammengehörigkeit der Akkorde in einer Tonart begriffen, aber durchaus nicht die verschiedene Bedeutung dieser Akkorde gegeneinander, ihre logische Bedeutung im musikalischen Satzgefüge." Vgl. „Musikalische Logik" (Präl. u. Stud. III, Seite 1).

[2]) Der Ausdruck „Musikalische Logik" ist nicht bezeichnend genug; mit Recht unterschied der Studiosus Riemann „Harmonische Logik" (tonale Logik) und „Metrische Logik". Siehe Präl. u. Stud. III, S. 2 bezw. 11. — Übrigens wendet schon Moritz Hauptmann den Begriff „logisch" auf das musikalische Gebiet an, allerdings nur sozusagen *en passant* und ohne einen Versuch, ihn fruchtbar zu machen; er fühlte wohl seine Tragweite nicht. (Natur d. Harm. u. Metr., S. 7.)

[3]) Eine eingehende, sehr einflußreich gewordene Kritik der Helmholtzschen Konsonanzlehre gab Lotzes Schüler Stumpf in „Konsonanz und Dissonanz". Beiträge, 1. Heft.

binden konnte,[1]) gerade das Zurückgreifen auf die physiologischen Hörprozesse aber den Helmholtzschen Ausführungen ihre Autorität gab, erschien es unabweislich, die Begründung der der Durkonsonanz ebenbürtigen und konstruktiv gegensätzlichen Mollkosonanz im physiologischen Gebiet zu suchen. Hier war aber ein Ziel nur zu finden, wenn sich der natürlichen Obertonreihe eine ebenso natürliche (und selbstverständlich ebenso geordnete) Untertonreihe entgegensetzen ließ. So stellte denn Riemann in Erweiterung der Helmholtzschen Theorie des Hörens die Zusatzhypothese auf: „Die den Untertönen eines angegebenen Tones entsprechenden Fasern der Membrana basilaris schwingen partiell mit, und wir haben daher die Vorstellung der Untertöne implicite."[2]) Naturgemäß mußten die Schwingungszahlenverhältnisse dieser Untertöne den Verhältnissen der korrespondierenden Obertöne genau reziprok sein, so daß sich die Doppelreihe ergab:

Obertonreihe.

$$c_1\; c_2\; g_2\; \overbrace{c_3\; e_3\; g_3}$$

$$\ldots \tfrac{1}{13}\; \tfrac{1}{12}\; \tfrac{1}{11}\; \tfrac{1}{10}\; \tfrac{1}{9}\; \tfrac{1}{8}\; \tfrac{1}{7}\; \tfrac{1}{6}\; \tfrac{1}{5}\; \tfrac{1}{4}\; \tfrac{1}{3}\; \tfrac{1}{2}\; 1\; 2\; 3\; 4\; 5\; 6\; 7\; 8\; 9\; 10\; 11\; 12\; 13 \ldots$$

$$\underbrace{F\; As\; C}\; F'\; c\; c_1$$

Untertonreihe.

Allerdings bestand hierbei zwischen Ober- und Untertönen der Unterschied, daß jene analysiert werden konnten und diese nicht; aber auf die Empfindung des primären Tones sollten die Untertöne, eben infolge des Mitschwingens der entsprechenden Fasern im Ohre, doch bestimmend einwirken können, — etwa wie die Obertöne ja tatsächlich auf die Empfindung eines Tones klangfärbend einwirken, auch wenn der Hörer aus Mangel an Gewohnheit oder Gehör diese interessante Natureinrichtung nicht zu kontrollieren vermag. Die Konsonanz wurde nun von Riemann gewonnen, indem aus der Ober- bzw. Untertonreihe die durch Primzahlen vertretenen Partialtöne (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13 usw.) zusammengenommen und unter Ausscheidung der in unserem Tonsystem nicht realisierten Töne (7, 11, 13 usw.) als „Primklang" zusammengestellt wurden. Hieraus ergab sich die Definition: „Konsonanz ist der Zusammenklang von Tönen (eigentlich Klängen, weil sie meist Ober-

---

[1]) Riemanns Geschichte der Musiktheorie, Leipzig (Hesse) 1898, S. 499, spricht allerdings von dem phonischen Verhältnis der Molldreiklangs-Töne als „physiologischer Grundlage" für die Unterton-Reihe. Es ist indessen sicher, daß der Ausdruck dort nur in subjektivem Sinne, von Oettingens Standpunkt aus, gebraucht wird.

[2]) Musikal. Logik, S. 12. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Riemann dieser Ausweg durch Rameaus *Demonstration du principe de l'harmonie* nahegelegt wurde. Vgl. Geschichte der Musiktheorie, S. 458 f.

öne und immer Untertöne mit sich führen), die einem und demselben Prim-
lange angehören,“[1]) d. h. konsonant sind Zusammenklänge, die sich inner-
ıalb der Verhältnisreihen 1 : 2 : 3 : 5 und $1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{5}$ oder — mit Auslassung
er Oktave — innerhalb 4 : 5 : 6 und $\frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$ bewegen. Mit andern Worten:
onsonant sind der Durdreiklang, der Molldreiklang und die jeweilig sie ver-
retenden Töne und Intervalle. Dissonant sind mithin 1) im Verhältnis zum
[auptton („Tonus“ = Tonica) alle Töne, die nicht seinen primären Obertönen
der Untertönen entsprechen, 2) innerhalb der Tonart alle Zusammenklänge
[ntervalle und Akkorde), die entweder auf der vorigen Art der Dissonanz
eruhen oder durch Gleichzeitigkeit von Bestandteilen der Ober- und Unter-
ınreihe gegeben sind. Beispiele zu 1) sind: d gegen c, h gegen c, Beispiele
ı 2) c-h, e-f, as-e, es-cis, c-e-gis, as-d-c, as-c-fis, ges-c-e. Nach Aufstellung der
langbegriffe Tonica, Oberdominante und Unterdominante als einziger reiner
adenzmomente entsteht daraus die Formel: Dissonanz tritt ein erstens
ırch Zusammenklang von Tonika und Unter- oder Oberdominante, zweitens
ırch Zusammenklang von Unter- und Oberdominante und drittens durch
usammenklang aller drei Kadenzmomente.[2]) Es sind die Oettingenschen Re-
ıltate, zu denen Riemann somit auf eigenen Wegen gelangt ist. Zugleich
ɔer tut er einen anscheinend kleinen und doch überaus wichtigen Schritt
ɔer seinen Vorgänger hinaus. Dieser Schritt ist die Aufstellung des Be-
iffes der Scheinkonsonanz, den Oettingen, so nahe er ihm auch ge-
ɔmmen war, nicht gefunden hatte.[3])

Ist auch das Kapitel „Musikalische Logik“ in der Dissertation noch recht
ager und die Aufweisung der musikalischen Logik in der Kadenzbildung
ırch Hegelsche Einwirkungen[4]) beeinträchtigt, so führt doch der Begriff
r Scheinkonsonanz tief ins Gebiet der tonalen Logik hinein. Zwar wird
ine Aufstellung zunächst nur durch das kompliziertere Schwingungszahlen-
rhältnis motiviert, das dem Durakkord vom Mollstandpunkt und dem Moll-
kord vom Durstandpunkt aus zukommt; aber es wird doch weiterhin auch

---

[1]) Dies und das Folgende in „Musikalische Logik“, S. 17, 21. ff., 55.

[2]) Bei Riemann etwas breiter.

[3]) Oettingen bezeichnet die „Nebenakkorde“, seine Leit- und Terzklänge aus-
ücklich als konsonante Klänge, natürlich als z. B. in Dur phonisch konsonante, die
solche *eo ipso* tonisch dissonant sind. Niemals spricht er aus, daß die phonische
nsonanz dieser Klänge in Dur nur ein Scheinwert sei. — Gestreift hat den Be-
ff der Scheinkonsonanz schon Rameau; deutlich umschrieben hat ihn Momigny,
hrend man bei Koch zweifelhaft sein kann, ob er Scheinkonsonanz oder Schein-
ssonanz annimmt. Vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 503 Anm. und 495 f.
vie Musik-Lexikon, 7. Aufl., Artikel „Dissonanz“).

[4]) Die Begriffe der These, Antithese, thetischen Setzung usw. sind zwar nicht
leich aus Riemanns Terminologie verschwunden, aber sie haben weder auf die
twicklung noch auf den Inhalt seines Systems Einfluß gehabt.

deutlich gesagt, daß der scheinbare Mollakkord in Dur und der scheinbare Durakkord in Moll eben deshalb dissonant wirken müssen, weil sie in ihren einzelnen Intervallen als Vertreter von konsonanten Klängen des gerade gegebenen Tongeschlechts, also als Klangmehrheit aufzufassen sind. Das aber ist eins der allerwichtigsten Gesetze der tonalen Logik, daß ein an sich konsonanter Klang durch die Wirkung der herrschenden Tonalität eine so gründliche Veränderung seines ästhetischen Charakters erleiden kann, daß er als Dissonanz aufgefaßt wird.[1])

Welche Aufgaben nun die Dissertation ihm zu tun übrig ließ, schien sich für Riemann aus ihrem Charakter als Skizze eines physiologisch fundierten Harmoniesystems von selbst zu ergeben: es galt ihm, das System auszubauen und das Fundament zu befestigen. Aber hierin lag doch ein Irrtum. Tatsächlich war das skizzierte System nicht physiologisch, sondern allenfalls psychologisch fundiert. Alles, was er über das Verhältnis der Klänge gefunden hatte, beruhte lediglich auf Selbstbeobachtung und rein logischen Operationen, ohne die geringsten Zusammenhänge mit physiologischen Dingen zu haben.

Getrost hätte er also an den Ausbau des Systems gehen können, ohne sich um das physiologische Gebiet zu bekümmern; die Feststellung der musikalischen Tatsachen und ihrer gegenseitigen funktionellen Beziehungen war auch so zu erreichen. Leider beschränkte sich Riemann auf dieses Ziel nicht. Es ist sicher, daß die irrige Annahme der objektiven Existenz der Untertöne, ihr notwendiger Widerruf und die alsdann versuchten Konsonanzerklärungsversuche für Moll der Anerkennung der leitenden Gedanken Riemanns an vielen Stellen empfindlich geschadet haben. Selbstverständlich ist dies ein Vorwurf, der nicht Riemann, sondern seine einseitigen Beurteiler trifft. Denn frei von Irrtümern ist kein Mensch; Gerechtigkeit und Vernunft aber fordern, stets auf das Ganze einer Lehre, nicht auf loslösbare Teile zu sehen. —

Der Ausbau des Systems selbst erfolgte in umfassender Feststellung und Charakteristik der Harmonieschritte, zunächst grundsätzlich im Rahmen von Kadenzformen. Noch auf die schwerfälligen Repräsentanten Oettingenscher Terminologie gestützt, entwickelt die „Musikalische Syntaxis"[2]) die Verkettung konsonanter Akkorde zu tonalen Einheiten, immer bemüht, die Wirkungen der gewonnenen Klänge und Klangschritte zu prüfen und zu erklären. Schon dringt übrigens in der Terminologie der Schritte gelegentlich auch die Tendenz zur Vereinfachung durch, — so, wenn aus dem fürchterlichen

---

[1]) Der Zusammenhang wird uns auf diesen merkwürdigen Tatbestand wieder zurückführen. Hier sei nur gesagt, daß der komplizierte geistige Vorgang, auf dem der Begriff der „Scheinkonsonanz" beruht, durch den Namen nicht entfernt erschöpft, ja kaum mehr als angedeutet wird.

[2]) Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1877.

„retrograden homologen homonomen Quintschritt“ der immerhin anmutigere „Dominantschritt“ wird. Einen bedeutsamen Schritt vorwärts tut Riemann hier aber vor allem in der Dissonanzlehre durch die Auszeichnung der Dominantseptime vor den übrigen Dissonanzen. Während diese durchaus im Sinne von Doppelklängen zu verstehen sind, erscheint uns die Septime auch in einem direkten Verhältnis zum Grundton verständlich. Dies beruht auf der Ähnlichkeit des Septimenverhältnisses mit 4: 7. Ganz Entsprechendes gilt natürlich in Moll für Unterseptime der Subdominante.

In der „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“[1]) wird diese Vorzugsstellung in Hinblick auf das Verhältnis 4: 9 auch auf den Dominant-Nonenakkord (in Moll Subdominant-Nonenakkord) übertragen. Die Ableitung dissonanter Akkorde aus der Gleichzeitigkeit zweier Harmonien wird keineswegs aufgegeben, vielmehr sogar der Rameausche *accord de la sixte ajoutée* als Mischform aus Dur und Moll erklärt. Aber das Überwiegen einer Harmonie auch im dissonanten Klange wird in der schematischen Darstellung der Akkorde deutlich zum Ausdruck gebracht. Mit der Aufstellung der Leittonwechsel- und Parallelklänge als Scheinkonsonanzen[2]) und der Einführung der generellen Funktionsbezeichnungen[3]) in der „Vereinfachten Harmonielehre“ hat das Riemannsche Harmoniesystem seine endgültige Gestalt bekommen, die nichts anderes ist als die erschöpfende Ausführung und gründliche Vertiefung des dualen Oettingenschen Systems durch die von Hugo Riemann geschaffene Lehre von den tonalen Funktionen, die „tonale Logik“. —

Während der innere Ausbau des Riemannschen Systems keinerlei Beeinflussung durch andere Theoretiker zeigt, sind die theoretischen Formulierungen des Konsonanzbegriffs in Riemanns neueren Schriften nicht unwesentlich durch das Auftreten eines hervorragenden Forschers auf verwandtem Gebiete mitbestimmt. Carl Stumpf, der Begründer der modernen Tonpsychologie, schuf in seinem Hauptwerke den seither unentbehrlich gewordenen Begriff der Tonverschmelzung.[4]) Diese ist nicht etwa ein Vorgang, etwas Werdendes, sondern sie ist eine Eigenschaft, ein charakteristisches sinnliches Merkmal der Zusammenklänge, welches besteht in ihrer größeren oder geringeren Annäherung an eine Einheitsempfindung. Diese Verschmelzung ist (immer von isolierten Intervallen gesprochen) am stärksten

[1]) Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1880.

[2]) Handbuch der Harmonielehre. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1893.

[3]) Solche wurden ungefähr gleichzeitig auch von F. Marschner in Wien gefunden.

[4]) Stumpf ist der erste hervorragende Forscher gewesen, der Riemanns Schriften eingehend studiert und geprüft hat. Auch diejenigen, die seiner Kritik nicht folgen möchten, werden ihre Verdienstlichkeit nicht schlechtweg leugnen können. Siehe Stumpf, Beiträge, 1. Heft, Seite 84—107.

bei der Oktave, schwächer bei Quinte und Quarte, und nimmt mit zunehmender Komplizierung der den Intervallen entsprechenden Schwingungszahlenverhältnisse in der Weise ab, daß nach Stumpfs Versuchen an Unmusikalischen sich folgende Verschmelzungsstufen ergeben: Oktave, Quinte, Quart, Terzen und Sexten, die in unserm Tonsystem nur annäherungsweise vertretene Siebenergruppe (4:7, 5:7) und letztens alle übrigen Intervalle.[1]) In der Tonverschmelzung nun fand Stumpf das definierende Merkmal der Konsonanz[2]): Je stärker die Verschmelzung gleichzeitig erklingender Töne ist, um so konsonanter ist ihr Zusammenklang; je schwächer die Verschmelzung, um so dissonanter der Zusammenklang. Unsere nicht nur graduelle, sondern spezifische Unterscheidung von Konsonanzen und Dissonanzen ist begründet in der Gewohnheit, die verwandtschaftlichen Beziehungen der Töne bei den höhern Verschmelzungsstufen (bis zur Terz und Sext) direkt zu erfassen, bei den niederen Verschmelzungsstufen indirekt, d. h. durch Vermittlung eines beiden Tönen näher verwandten Tones. Dazu kommt das Entstehen einer Lücke in der Reihe der Verschmelzungsgrade durch das Ausscheiden der Siebenergruppe aus unserm Musiksystem und eine Reihe von Gefühlsmomenten wie die sinnliche Unannehmlichkeit der von uns schlechtweg „dissonant" genannten Verschmelzungsstufen, wovon das Auflösungsbedürfnis eine praktische Folge ist. Konsonante Akkorde sind nach dieser Theorie alle diejenigen, die aus konsonanten Intervallen bestehen; dissonante Intervalle eines Akkordes geben ihm, auch wenn sie mit konsonanten zusammengesetzt sind, Dissonanz.

Es war nicht zu erwarten, daß Riemann sogleich mit fliegenden Fahnen in das neue Lager überging. Aus Intervallen zusammengesetzte Akkorde

---

[1]) Stumpfs Tonpsychologie II. Bd., Leipzig (Hirzel), S. 127—218. Daß der Begriff schon den Alten bekannt war, ist gerade von Stumpf oft und gern betont worden; vgl. auch seine „Geschichte des Konsonanzbegriffs" in den Abhandlungen der Bayr. Akademie d. Wissensch., I. Cl., XXI. Bd., I. Abt. — Vom „Verschmelzen" der Töne zu einem Klange spricht auch Riemann mehrfach schon in der Abhandlung über „die objektive Existenz der Untertöne" und der musikalischen Syntaxis; aber es handelt sich dort immer nur um das Verschmelzen von Partialtönen zum Klang („Von den Obertönen verschmelzen eigentlich mit C zur Einheit nur die primären, Primzahlen entsprechenden", Mus. Syntaxis, S. 7 Anm.). Auch Heinrich Bellermann, Kontrapunkt (in der 3. Auflage S. 138 f.), gebraucht den Ausdruck „Verschmelzung" neben dem verwandten „Vermischung" — beides offenbar unter griechischem Einfluß — schon ganz im Stumpfschen Sinne. Dieser freilich hat ihn erst nutzbar gemacht durch Prüfung der Tatsachen, Diskussion seiner möglichen Ursachen und Verfolgung seiner Konsequenzen.

[2]) Der Aufbau der Stumpfschen Konsonanztheorie auf den Verschmelzungstatsachen findet sich in Beiträge, 1. Heft (1898), S. 66—83. — Der wichtige Aufsatz „Neueres über Tonverschmelzung" (Stumpf, Beiträge, 2. Heft) darf bei Kritik der Verschmelzungslehre nicht außer acht gelassen werden.

waren für ihn ein unmöglicher Begriff. Graduelle Konsonanz und Verschmelzungsgrade als Grundlage der Konsonanzdefinition widersprachen den selbstverständlichsten Voraussetzungen seines tonalen Denkens.[1]) Aber die Verschmelzungstatsachen an sich erkannte Riemann an, und vor allem empfand er es als Erlösung von lange Zeit irreführenden Vorstellungen, daß der Schwerpunkt des Konsonanzproblems durch Stumpf aus dem physikalischen und physiologischen Gebiet heraus verlegt wurde.[2]) Unabhängig von allen Beziehungen zu wirklichen oder angenommenen Nebentönen — diese Erkenntnis verdankte er Stumpf — war die Formulierung und Lösung des Konsonanzproblems vorzunehmen. Wenn dennoch die von Stumpf mit feinem Scherze ausgesprochene Hoffnung ,,daß nach und nach auch unter den Musiktheoretikern der Dualismus der Parteien in einheitliche Verschmelzung übergehen möge",[3]) bisher unerfüllt geblieben und wohl allenthalben geschwunden ist, so liegt dies meines Erachtens daran, daß die beiden großen Begründer neuer wissenschaftlicher Disziplinen das Konsonanzproblem viel zu eng gefaßt und unter geradezu entgegengesetzten Gesichtspunkten betrachtet haben.

Um dies zu erhärten, muß ich mir — wenigstens im Verhältnis zum Gesamtumfang dieser kleinen Skizze — eine gewisse Weitschweifigkeit erlauben.

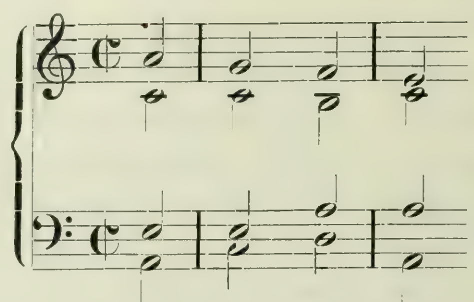
Stumpfs Forschungen in der ,,Tonpsychologie", in der Ebbinghaus-Königschen Zeitschrift, in den ,,Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft" beschäftigen sich mit Tönen und Klängen als einfachen Sinneswahrnehmungen, als isolierten Empfindungsinhalten. Riemann, dem es nicht um die Psychologie der Sinneswahrnehmungen, sondern um die in engerem Sinne musikalischen Probleme zu tun ist, macht gegen Stumpf geltend, daß für das musikalische Hören isolierte Töne und Klänge garnicht maßgebend sind, daß erst die Beziehung auf ein bestimmtes musikalisches Zentrum, daß also erst der musikalische Zusammenhang ihnen einen musikalischen Sinn gibt. Das ist aber von Stumpf nie bestritten worden. Nur ist er im Gegensatz zu Riemann der Meinung, daß die Tatsachen des musikalischen Hörens keineswegs ohne Zusammenhang mit denen des außermusikalischen, des isolierten Hörens sind; diese betrachtet er vielmehr als unentbehrliche Voraussetzungen für jene. Er würde zugeben, daß ein Dreiklang, z. B. c e g, in der Tat je nach der herrschenden Tonalität und nach seiner gesamten Umgebung einen andern ästhetischen Charakter annehmen kann, daß er

---

[1]) Daß sich Stumpf gegen die Annahme der Klangvertretung auch für unser heutiges Hören sträube, ist jedoch ein Irrtum Riemanns. Vgl. Stumpf, Beiträge, 1. Heft, S. 102: ,,Es ist ferner eine wichtige und von den genannten Forschern [Oettingen und Riemann] mit Recht betonte Tatsache, . . . daß der gegenwärtige Musiker . . . in Dreiklängen denkt . . ."

[2]) Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin und Stuttgart (Spemann) 1900, S. 93 ff. — Das Problem d. harmon. Dualismus, S. 29. — [3]) Beiträge I, S. 107.

z. B. in C-dur ganz anders wirkt als in A-moll. Aber er bestreitet entschieden, daß irgendwelche Eigenschaften, die die isolierte c-e-g-Empfindung zeigt, durch einen gegebenen musikalischen Zusammenhang, z. B. durch herrschende A-moll-Tonalität, schlechthin aufgehoben werden können. Ich muß mich dieser Meinung Stumpfs aufs allerengste anschließen. Im zweiten Akkord der Folge



ist das *zwischen* den Tönen c-e-g bestehende Konsonanzverhältnis ganz gewiß nicht aufgehoben. Mein Ohr hört deutlich einen einheitlichen Klang; g mit c e resp. c mit e g verschmilzt hier so wundervoll zur Einheit, daß ich nicht wüßte, wie ich dazu kommen sollte, einen dieser Töne als gegen die andern dissonant zu bezeichnen.[1]) Und ich muß auch sagen, daß Überlegungen allgemeinerer Art, obschon ich sie nicht geradezu als Beweis anführen möchte, mich in dieser Auffassung nur bestärken. Es gehen nämlich, soviel ich sehe, auf keinem irgend denkbaren Gebiete Verhältnisse zwischen einzelnen Gliedern dadurch verloren, daß sie gemeinsam in einen größern, selbst scheinbar entlegenen Zusammenhang gestellt werden. Das Verhältnis zwischen bestimmtem Grün und Gelb, z. B. in einer Landschaft, wird durch ein ihnen gemeinsam kontrastierendes Blau oder Rot nicht geändert, obschon ihr ästhetischer Charakter dadurch bedeutend verändert wird. Entsprechendes ist von logischen oder auch sozialen Verhältnissen zu sagen. Ein Vater namens C wird sich mit seinen Söhnen, die E und G genannt sein mögen, immer zur sozialen Gruppe der ,,Familie" zusammenschließen, ganz gleich ob man diese Familie unter dem Gesichtspunkte der Steuerzahlung oder der Militärtauglichkeit oder des Tabakkonsums betrachtet; der Vater wird immer Vater seiner Söhne, und die Söhne werden immer Söhne ihres Vaters bleiben.

Damit ist aber auch schon zu Riemanns zweitem Einwand gegen Stumpfs grundsätzliches Verfahren implicite Stellung genommen: das Ausgehen von den *Intervallen* hält Riemann bei Behandlung des Konsonanzproblems für sinnlos. Ich glaube, daß auch das nicht zugegeben werden darf. Mit

---

[1]) Man stelle sich nur die oben notierte Klangfolge mit Dehnung der guten Taktteile vor: $\frac{3}{2}$. Noch deutlicher sind Klangeinheit und Durcharakter des Dominantparallelakkordes der Molltonalität: g h d in A-moll. Ich bedauere, mich hier auf bloße Andeutungen beschränken zu müssen.

Recht weist Stumpf auf die auch von Riemann in ihrer problematischen Eigenart sehr wohl erkannte Oktav-Konsonanz hin.[1]) Diese kann natürlich nicht wie Konsonanzauffassung von Terz und Quint durch das Hören in Dreiklängen erklärt werden; Riemann begnügt sich daher mit der Feststellung ihrer Erklärungsunmöglichkeit. Auch Stumpf kann nach seinem eigenen Urteile für die musikalisch so hochwichtige Sonderstellung der Oktave Erschöpfendes nicht beibringen. Aber immerhin hat er doch durch den Nachweis ihrer Vorzugsstellung in der Reihe der Verschmelzungsstufen eine Ursache angegeben, weshalb sie sich überhaupt vor andern Zusammenklängen auszeichnet! Und selbst wenn man hiervon absieht, — sobald es ein Problem der Oktav-Konsonanz gibt, muß es doch auch ein Problem der Quint-, der Quart-, der Terzkonsonanz geben. Ich sehe nicht, wie man darüber hinwegkommen kann.

Aber Riemann will vielleicht nicht die Existenz dieser Probleme, sondern nur ihre Wichtigkeit für das im engern Sinne musikwissenschaftliche Problem der tonalen Konsonanz[2]) bestreiten. Ich glaube aber doch, daß man auch hierfür an der Frage der Intervallkonsonanz nicht vorbeigehen darf. Denn wenn nur Terz und Quint über und unter demselben Hauptton mit diesem zur Klangeinheit verschmelzen können, so muß man doch fragen, wie gerade sie zu dieser Fähigkeit kommen, die allen andern Intervallen abgeht. Sie müssen doch, um unter günstigen Bedingungen eine Klangeinheit werden zu können, schon eine Einheit niedern Grades in sich haben.

Ich kann nach dem Gesagten Stumpfs Vorgehen, zunächst die Fundamentaleigenschaften isolierter Intervalle zu betrachten, nicht für einen Fehler, sondern nur für durchaus richtig und unentbehrlich halten. Ich glaube auch, daß unbeschadet der spezifischen Scheidung von Konsonanzen und Dissonanzen die verschiedenen Grade in jeder Gruppe für die Harmonielehre ihre Wichtigkeit haben,[3]) und daß die Verschmelzungslehre, obschon sie die letzten und höchsten Fragen der Harmoniewissenschaft unbeantwortet läßt, zu den

---

[1]) Den diesem Problem in der „Musikalischen Syntaxis" S. 10 ff. gewidmeten Exkurs hat Stumpf (Beiträge, 1. Heft, S. 103) nicht übersehen, aber auch nicht befriedigend gefunden.

[2]) Wir müssen stets tonale (Auffassungs-)Konsonanz unterscheiden von Intervall-(Empfindungs-)Konsonanz, wofür ein Anderer glücklichere Namen setzen mag. Die „Nebendreiklänge" haben Intervallkonsonanz und tonale Dissonanz; sie werden konsonant empfunden und dissonant aufgefaßt. Die Auffassung — worunter man nicht einen willkürlichen subjektiven Akt des Individuums verstehen darf — ist aber das für den ästhetischen Charakter Entscheidende.

[3]) Übrigens glaubte Stumpf, Beiträge, 1. Heft, S. 77, die Dissonanzen seien „seit alter Zeit in Hinsicht ihres Wesens als Dissonanzen in eine Klasse zusammengeworfen". Das ist ein Irrtum; bei Garlandia, Tunstede und in der Ars cantus mensurabilis werden Dissonanzgrade unterschieden. Vgl. Riemann, Gesch. der Musiktheorie, bei Besprechung der Genannten.

„Prolegomena zu einer jeden künftigen Harmonielehre“ gehört, „die als Wissenschaft wird auftreten können“.

Aber zu den höchsten Fragen, wie gesagt, dringt sie freilich nicht vor. Weder zu ihrer Beantwortung noch auch zu ihrer Aufstellung. Stumpf betrachtet die Zusammenklänge eben lediglich als isolierte Sinnesempfindungen. Wohl weiß natürlich auch er, daß das „sogenannte musikalische Hören viel mehr Gedächtnis- und Denkleistung einschließt, als man gewöhnlich annimmt“;[1]) aber zur Aufstellung des Konsonanzbegriffes scheint ihm die Berücksichtigung dieser Prozesse überflüssig zu sein. Gerade der entgegengesetzte Standpunkt ist es, den Riemann einnimmt. Nur die Wirkungen, die den Zusammenklängen in dem komplizierten psychologischen Prozeß der unausgesetzten Vergleichung und Beziehung innewohnen, sind ihm ein würdiges Objekt der Forschung; die möglichst erschöpfende und jedenfalls systematische Zusammenstellung dieser Beziehungen zwischen den Akkorden ist sein Thema, wie es auch das Thema jeder künftigen Harmonielehre ist.

Den Stumpfschen Verschmelzungsbegriff macht sich Riemann, wie nach dem Vorangegangenen natürlich ist, in nur sehr freier Weise zu eigen.[2]) Er unterscheidet vier Verschmelzungsstufen: erstens die Verschmelzung zur Oktave, zweitens die zur großen Terz oder Quint, drittens die zum Dur- oder Moll-Dreiklang, viertens die zum musikalisch verständlichen dissonanten Akkord. Außerhalb der Verschmelzungsreihe stehen — gewissermaßen als Anhang — die musikalisch unverständlichen Zusammenklänge, die sogenannten Diskordanzen.[3])

„Konsonanz ist Verschmelzung mehrerer Töne zur Einheit der Klangbedeutung.“ Es ist klar, daß dieser Satz vom Standpunkte der Harmonielehre als Lehre von der tonalen Logik formuliert ist; denn die hier gemeinte Klangbedeutung ist nichts anderes als die Bedeutung eines Klanges der Tonika oder Subdominante oder Dominante. Es wird also von Riemann

---

[1]) Beiträge, 1. Heft, S. 91.

[2]) Seine Formulierungen in den letzten Veröffentlichungen sind wechselnd. Ich halte mich hier an die neueste, eben im Erscheinen begriffene (7.) Auflage des Musiklexikons, insbesondere Artikel „Klang“ und „Konsonanz“. — Übrigens wäre es im Interesse einer einheitlichen musikwissenschaftlichen Terminologie wohl mit Dank zu begrüßen, wenn Riemann sich entschlösse, die Bezeichnung „Verschmelzungsstufen“ durch „Einheitsstufen“ oder ähnliches zu ersetzen.

[3]) In dieser Reihe ist die zweite uud auch die dritte Stufe natürlich mit den von Riemanns Lehre aus selbstverständlichen Einschränkungen zu verstehen. Ob die zweite, von Riemannschen Voraussetzungen aus, überhaupt als zulässig betrachtet werden darf, scheint mir sehr fraglich; mit der Einschränkung auf große Terz und Quint hat sie jedenfalls neben der dritten Stufe keine Bedeutung, in Erweiterung aber (durch kleine Terz, Quart und Sexten) will sie wieder nicht recht zu der sogleich folgenden Konsonanzdefinition passen.

im äußersten Gegensatz zu Stumpf der Konsonanzbegriff im letzten, endgültigen musikalischen Sinne formuliert, indem nicht ein Empfindungsmerkmal, sondern das beim Hören eines musikalischen Zusammenhangs charakteristische Auffassungsmerkmal zugrunde gelegt wird. Und nach der musikalischen Auffassung, d. h. vom Standpunkte der tonallogischen Vergleichung aus, ist der Begriff der Konsonanz allerdings enger zu fassen als es gemeiniglich geschieht. Ja, es wäre die Frage aufzuwerfen, ob von diesem Standpunkte aus nicht noch weiter zu gehen wäre als es Riemann tut.[1])

Deutlich betont ist in der Reihe der Riemannschen Verschmelzungsstufen die spezifische Scheidung von Konsonanz und Dissonanz einerseits und die von musikalisch verständlichen und musikalisch unverständlichen Dissonanzen (Diskordanzen) andrerseits. Diese spezifische Scheidung, deren die Harmoniewissenschaft unter keinen Umständen entbehren kann, läßt die Stumpfsche Theorie, genau genommen, vermissen. Allerdings spricht Stumpf auch niemals von einem objektiv vorhandenen Unterschiede, sondern nur von dem subjektiven „Eindruck" eines solchen; wenigstens soweit es sich um Konsonanz und musikalisch brauchbare Dissonanz handelt. Aber dieser subjektive Eindruck hat so außerordentliche Konsequenzen in der Kunstpraxis, daß man doch das Recht hat, auch für ihn eine einleuchtende psychologische Begründung zu fordern. Ich sehe nicht, daß es Stumpf gelungen wäre, in diesem Punkte zu einem Ziele zu gelangen, und glaube, daß ihn bei dem Versuche dazu seine so bewundernswerte logische Schärfe nicht voll unterstützt hat. Das erste Moment, die direkte Verwandtschaft der von uns „konsonant" genannten und die indirekte der von uns „dissonant" genannten Zusammenklänge, ist selbst zu sehr Problem, um andere Probleme erklären zu können, — namentlich wenn die Erfassung der beiden Verwandtschaftsarten, wie Stumpf annimmt, auf bloßer Gewöhnung beruht. Hingegen wird die Ausschließung der Siebenergruppe aus unserm Tonsystem unter den von Stumpf angezogenen Momenten für jedermann etwas sehr Einleuchtend haben; aber er selbst hat Gründe angeführt, sie nicht als ausreichend zu betrachten. Schließlich bleiben also auch bei Stumpf doch nur die subjektiven Momente des Auflösungsbedürfnisses und der sinnlichen Unannehmlichkeit der Dissonanzen übrig. Diese aber sind es, die der Musiker eben erklärt zu sehen wünscht. Er wird nun nicht mehr fragen: Wo und warum gibt es eine Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz? sondern: Wo und warum gibt es eine Grenze zwischen sinnlicher Annehmlichkeit und Unannehmlich-

[1]) Es wäre also zu erwägen, ob man nicht Dominante und Subdominante zu einer Sondergruppe der Scheinkonsonanzen zusammenfassen muß; der Umstand, daß die hinzugefügte 7 bzw. 6 ihren tonalen Charakter nur schärfer ausprägen, aber auch anderes, spricht zweifellos dafür.

keit, zwischen Schlußfähigkeit und Auflösungsbedürftigkeit? Und gerade diese Frage ist's, über die er von jeher Klarheit zu erhalten gehofft hat!

Eine Begründung seines Konsonanzbegriffes hat freilich auch Riemann nicht gegeben, ja, er hat sogar ausdrücklich auf eine solche Verzicht geleistet und nur für den Charakterunterschied von Dur und Moll in der Zunahme der Schwingungsgeschwindigkeit bzw. der Schallwelle eine (mir nicht verständlich gewordene) Unterlage gesucht.[1]) Aber es ist mir gewiß, daß seine Konsonanzauffassung selbst — mag man auch die Elimination der dualistischen Molldarstellung und noch so viele Korrekturen der Formulierung mit Recht fordern — in ihrem Kerne das Richtige trifft. Es ist gewiß, daß sie in ihrem eigentlichen Sinne den Tatsachen des musikalischen Hörens wenigstens der Hauptsache nach entspricht und daß auf prinzipiell anderm Boden eine Harmonielehre als tonale Logik niemals erwachsen kann.

So ist denn, glaube ich, nicht zu zweifeln, daß sowohl Stumpf wie Riemann Wichtiges und Wesentliches zum Verständnis des Wesens der Konsonanz beigetragen haben. Stumpf hat uns mit wissenschaftlicher Exaktheit und vorbildlicher logischer Schärfe die eine Seite, Riemann hat mit der ihn auszeichnenden, sicheren musikalischen Intuition die andere Seite gezeigt. Aber es fehlt noch etwas in der Mitte, was uns die empirisch ganz zweifellose Vereinbarkeit beider Seiten wissenschaftlich erklärt. Sicherlich sind es äußerst schwierige Probleme, deren gemeinsame Lösung uns diesen Dienst erweisen würde. Aber mögen sie noch so schwierig und ihre Lösung noch so fern sein, — sicher ist, daß erst die Brücke von Stumpf zu Riemann aufgeführt sein muß, ehe wir das Konsonanzproblem als im wesentlichen gelöst und die Harmonielehre als im wesentlichen wissenschaftlich begründet betrachten dürfen.

Max Steinitzer (Freiburg i. B.)

Zur Methodik des Anfangsunterrichts für die Frauenstimme.

Einleitung.

Indem ich für diese Sammlung ein Thema meines Spezialfaches bearbeitete, stand mir die Art von Riemanns didaktischer Behandlung vor Augen mit ihrem scharfen Rationalisieren alles dessen, was leicht unbestimmt, halbbeleuchtet bleibt, in steter engster Fühlung mit der lebendigen Praxis. Ich hoffe, die Durcharbeitung der meisten seiner so verschiedene Disziplinen umfassenden Werke hat das Resultat, jene Richtpunkte wenigstens als Ziel meiner Darstellung erkennbar zu machen.

[1]) Problem des harmonischen Dualismus, Seite 21.

Die Beibehaltung meines Stils aber möge man mir zugute halten; gerade bei einem solchen Anlaß, einem Großen gegenüber, fühlt man die Verpflichtung, doch wenigstens das zu geben, was man hat. In kein Gebiet musikalischer Erziehung spielt so sehr das Persönliche, das geistige und gesellschaftliche Milieu des täglichen Lebens herein und keines ist daher weniger geeignet, abstrakt theoretisch behandelt zu werden. Auch Seitenblicke, die sich unwillkürlich polemisch gestalten, sind unvermeidlich, denn kein anderes jener Gebiete zeigt ein ähnliches Überwiegen unberufener Tätigkeit, weil der Betrieb keines mit so geringen Vorkenntnissen immerhin äußerlich möglich ist.

Jeder nicht speziell gesanglich ausgebildete Musiker wird sich sagen: es ist unmöglich, daß nicht jeder, ehe er überhaupt daran denkt, die erste Stunde zu geben, die einfachen Dinge, von denen hier die Rede ist, im kleinen Finger hat. Der Spezialkollege aber und der in Beziehung auf Unterricht passiv erfahrungsreiche Sänger ist Zeuge, wie viel davon, im Vergleich mit der Zahl der gesanglehrenden Kräfte, als wenig bekannt oder viel bestritten gelten kann.

Nicht, was jeder in einem Fache weiß, sondern was jeder wissen sollte, ist nach Riemanns Wahlspruch der Aufzeichnung wert.

Selbst die Notwendigkeit des Unterrichts, also daß ein Lehrer dazu gehört, um singen zu lernen, wird heute noch nicht allgemein zugegeben. Dabei ist es ein wesentlicher Faktor, daß der Singende seinen Ton zugleich in einer das Urteil leicht störenden Weise von innen und nur sehr mittelbar von außen hört.

Dies ist der Grund, weshalb auch ein erster Künstler von dem einfachsten solid gebildeten Durchschnittssänger oder Gesanglehrer oft sehr viel lernen kann.

Es ist auch der Grund, weshalb kein Mensch „Sein eigener Gesanglehrer“ sein kann, wie der Titel einer kürzlich angezeigten Broschüre (M. Wigodzki) lautet, die allerdings sehr bald (schon auf S. 9) anrät, sich das „Decken“ der Männerstimme doch ja von einem guten Lehrer zeigen zu lassen. (Die Wahrscheinlichkeit, ob er das tut, wird nicht erörtert.) Sein eigener Lehrer für Tonbildung kann man so wenig sein, als sein eigener Vordermann beim Exerzieren. Singen ist eine Kunstfertigkeit, die sich ebensowenig nach dem Buch lernen läßt als Turnen, Tanzen oder Reiten. Die Fehler des Lernenden kann das Buch nicht konstatieren. Die Praxis lehrt, daß das Wesentliche des Singens die Vokalbildung ist, und Bücher, die diese praktisch vollständig lehren, dürfte es nicht geben. Mindestens brauchte man unendlich viel länger um die detaillierten akustischen und anatomischen Beschreibungen zu verstehen, in sich aufzunehmen

und zu befolgen als beim praktischen Vormachen. Nur zum Repetieren und Nachschlagen für den Lehrer kann eines jener Bücher anfangs von Nutzen sein.

I. Faktoren auf seiten des Lehrers.

1. Allgemeine Bildung.

1. Der Anfangsunterricht im Gesange stellt andere Anforderungen an den Lehrer als irgend eine sonstige Disziplin der Tonkunst.

Das Objekt, die Gesangsorgane der Schüler sind von weit größerer individueller Verschiedenheit und der Beobachtung ungleich schwerer zugänglich, als die Muskeltätigkeit des Instrumentalisten, und aus dem ersteren Umstand geht, wie sich zeigen wird, die Unmöglichkeit einer uniformen Methode, eines „Systems“ in unbewußt oder (aus Bequemlichkeit) bewußt falsch gebrauchtem Sinne hervor. Gleichwohl wurde in hundertfach verschiedener Weise versucht, ein solches aufzustellen. Es ist, als habe sich aller Aberwitz und Eigensinn, alle Leidenschaft der Antilogik, alle Entartungen vom Weg der Beobachtung und Erfahrung weg, die dem Kulturmenschen möglich sind, gerade auf dem Gebiet des Gesangunterrichts ein Stelldichein gegeben.

Aber vielleicht kommt es jedem auf seinem Spezialgebiet so vor, wenn es nicht ein rein technisches ist, auf dem der sichtbare Erfolg jeden Augenblick die Verstandestätigkeit kontrolliert.

Naturgemäß folgt der Irrtum der Linie des kleinsten Kraftmaßes; es werden Normalregeln nachgesprochen, um, durch den Begriff der fremden Autorität, des eigenen Denkens sowohl als der Betrachtung jedes einzelnen Falles und der Anpassung daran enthoben zu sein.

So wenig es einen Schuh für jeden Fuß gibt, so wenig eine Methode für alle Singstimmen. Das Ziel ist immer das gleiche, der freie und daher volle und schöne Ton, der Weg grundsätzlich verschieden, je nach dem Material. Da gibt es keine Geheimmittel, kein Elixier; jede Unreellität schadet; einzig die differenzierende mühevolle Arbeit nützt. Das ist für manche, die es lieber anders hätten, hart, aber es ist so. Der Grad seiner allgemeinen Bildung muß daher den Lehrer in Stand setzen, scharf zu beobachten, vor allem natürlich Gehörseindrücke, und mit ehrlicher geistiger Arbeitswilligkeit zu steter Anpassung seiner Maßregeln an das Wahrgenommene bereit zu sein. Die Geistesträgheit und der Unfehlbarkeitsdünkel des allzu höflich halbgebildet Genannten macht ihn zu seiner Aufgabe unfähig.

2. Nicht einmal ein „Lehrplan“, der für mehr als einen Schüler paßte, läßt sich aufstellen. Das gesangliche Talent ist noch verschieden-

artiger abgestuft als, wie die Violinlehrer wissen, das von rechter Hand und rechtem Arm für Bogentechnik. Da gelingt manchem in einer Woche eine Übung, zu der ein anderer Jahre braucht. Ich hatte einen jungen Bassisten, der in einer Stunde ein richtiges messa di voce erlernte.

Nur sorgsame Beobachtung seines ganzen Habitus läßt beim einzelnen Schüler erkennen, ob und wie weit *theoretische* Belehrung angebracht ist. Manche machen alles besser, je mehr, andere je weniger sie darüber wissen. Jenes eignet mehr der männlichen, dieses der weiblichen Psyche, doch ist es oft auch umgekehrt. Und das Schlimmste an der gedankenlosen Schablone ist, daß sie das von Natur schon Vorhandene, das in manchen Fällen den allergrößten Teil des Erfolges bedingt, häufig erst verderben muß, um sich in *ihrer* Weise betätigen zu können.

Auch das bloße Nachahmungstalent gehört hierher. Ist ein junges Wesen sehr suggestibel veranlagt, d. h. theoretisch: erregt in ihm die Wahrnehmung von dem Resultat eines Komplexes von Muskel-Spannung und Entspannung instinktiv die Entstehung der gleichen Komplexe, so kann man sich die Darlegung der einzelnen Faktoren vollständig sparen und einfach durch „Vormachen“ wirken. Solchen gelingen, ohne Bewußtsein, *wie* sie es machen, Schwelltöne, Skalen, Triller, alle Vokalschattierungen usw. beim Nachsingen mit Leichtigkeit.

2. Anatomische und physiologische Kenntnisse.

3. Es ist natürlich von Interesse für den Lehrer, das Organ, mit dessen Funktion er zu tun hat, anatomisch und physiologisch zu kennen, obwohl es, auch zu den besten Erfolgen, nicht *nötig* ist, was zahllose Erfahrungen beweisen. Jedoch muß sich der Lehrer im Klaren sein, daß eine einigermaßen plastische Vorstellung vom Kehlkopf ohne die Vermittlung von Leichenpräparat und Kehlkopfspiegel nicht zu erlangen ist. Und ferner, daß er selbst bei genauester so gewonnener Kenntnis von dem, was ihn eigentlich angeht, den spezifischen Funktionen der Organe beim Gesang noch garnichts weiß. So selbstverständlich dies klingt, so merkwürdig anders sind sehr oft die Anschauungen, denen man begegnet. Das zerlegbare schematische Modell belehrt z. B. über die Anschlagstellen besser als alle Anatomie.

Selbst der Spezialist kann dem zum eingehendsten Studium bereiten Lehrer nichts über die Tonbildung sagen, was ihm beim Unterricht direkt nützt; der Lehrer muß auf dem Wege des Gehörs durch beständige Verfeinerung des Sinnes für Tonqualität[1]) und des Schlußvermögens vom Ton

[1]) Man wird bemerken, daß ich Klanggüte und Tonqualität synonym verwende, was hier gewiß unbedenklicher ist, als unter „Qualität“ des Tones nicht diese, sondern seine Höhe zu verstehen.

aus auf die Art seiner Produktion doch zu allen Einzelheiten auf dem Wege der Erfahrung kommen, wobei die meisten rein physiologischen Faktoren praktisch für ihn ausscheiden. Dies ist, in wie ich hoffe, eben noch verständlicher äußerster Kürze die Andeutung eines sehr komplizierten Sachverhalts.

Auch fällt ins Gewicht, daß der Lehrer von etwaiger eigener anatomischen und physiologischen Anschauung dem Schüler ja doch so gut wie nichts mitteilen kann und darf (s. u.).

3. Pathologische Kenntnisse.

4. Um Kenntnisse in der Krankheitslehre handelt es sich beim Lehrer weniger, als um die Gewissenhaftigkeit, sich die eigene Fachunkenntnis einzugestehen, den Schüler aber nur bei wirklich einschlägigen Vorkommnissen zum Spezialisten zu führen.

Denn z. B. die nach einer, oder gar nach jeder Lektion eingetretene Ermüdung, Heiserkeit usw. kann darauf beruhen, daß sich der Lehrer in seinen Anforderungen an das Organ geirrt hat, oder der Schüler unrichtig übt. Ersteres sollte wohl niemals vorkommen, kann es aber einmal; es wäre in diesem Falle die Konsultation des Spezialisten nur irreführend und schädlich.

Chronischer Rachenkatarrh und Hüsteln, die das Singen verhindern, werden sehr häufig, viel besser als durch Anfrage beim vielbeschäftigten Arzt, dadurch koupiert, daß man sich genau die Anlage des Schlafzimmers beschreiben läßt oder selbst besichtigt. Das Bett von dem undicht schließenden Fenster oder aus der Luftlinie zwischen diesem und der unten einen Spalt freilassenden Türe abgerückt, und mancher jahrelange, eben nur beim Singen hinderliche Reizungszustand verliert sich ohne Medikament. Die Gewohnheit, bei offenem Fenster zu schlafen, muß zuweilen durch einen Wandschirm vor diesem oder durch Heizen modifiziert werden.

Auch chronische Reizung des Halses durch die Überhitzung von außen infolge enger, hoher und steifer Kragen werde ins Auge gefaßt und durchaus beseitigt.

5. Mit zwei Spezialfällen muß der Lehrer noch besonders vertraut sein und sich dabei bewußt bleiben, daß er, soweit eben seine Kenntnisse reichen, unter Umständen Gelegenheit hat, zur Gesundheit und damit zum ganzen Lebenswert der Schülerin erheblich beizutragen.

Ein solcher Fall ist gegeben und wird oft erst aus Anlaß der ersten Singversuche entdeckt bei Verengung des Nasenkanals durch Wucherungen. Sobald es dem Schüler unmöglich ist, ganz unbehindert bei geschlossenem Munde durch die Nase einzuatmen, wird ein rationeller Unterricht verhindert, und man bestehe darauf, zum Spezialisten zu gehen, der dann

durch eine mittelst Cocain schmerzlose Operation gewöhnlich imstande ist, die Nase durchgängig zu machen. Sehr häufig verschwindet damit Unbehagen der verschiedensten Art, auch chronischer Rachenkatarrh, Schnarchen, geistige Unlust und Benommenheit u. a. Auch das Vorhandensein einer leicht zu entfernenden sogenannten dritten Mandel (Rachenmandel) gibt sich auf die gleiche Weise zum Wohle des Gesamtbefindens im Atmen und Stimmklang zu erkennen.

6. Häufig kommt es vor, daß von den Halsmandeln, oft hygienisch ganz berechtigt, wegen allzu leichter bösartiger Entzündlichkeit größere Stücke herausgeschnitten wurden, wovon man sich durch einen Blick in den Hals überzeugen kann, falls die Schülerin nicht selbst Bescheid weiß. Die Folge ist fast stets Unsicherheit, Ungleichheit, Zufälligkeit, ja Unberechenbarkeit der Tonbildung. Von normalen Fortschritten ist keine Rede; alles geht dann anders und zwar schlechter, als man sonst voraussetzt. Die scheinbar errungene Resonanz verschwindet wieder ohne sonst ersichtlichen Grund, da sich keine feste Anschlagstelle mehr bildet. Findet man nach solchen Symptomen bei der Besichtigung die Mandelreste überdies sehr klein, so weiß man zunächst wenigstens selbst genau, was man von der Weiterbildung einer solchen Stimme zu erwarten hat.

4. Stimmliche Fähigkeiten.

7. Es ist nicht durchaus notwendig, daß der Lehrer in dem ganzen Umfang seiner Stimmgattung über einwandfreie Töne verfügt. Ganz natürlich; wenn und solange dies der Fall ist, hat man meist „Besseres“ zu tun, als Stunden zu geben.

Ist es aber nicht der Fall, so darf er es auch nicht markieren wollen; er muß vielmehr die Grenzen seiner, überdies durch Sprechen, sitzende Stellung usw. beeinträchtigten Leistungsfähigkeit genau kennen und innehalten, um das peinliche Verunglücken der Qualität eines Tones beim Vorsingen durchaus zu vermeiden.

In dem Tongebiet, worin er vorsingt, muß natürlich der ganze Vokal- und Konsonantenapparat spielend zu seiner Verfügung stehen.

Je geringer der Umfang der einwandfreien Töne ist, desto unerläßlicher ist die Fähigkeit zu transponieren, also mindestens genügende theoretische Vorbildung und sicheres Intervallengehör (s. u.).

Wie die Erfahrung lehrt, spielt die Verschiedenheit der Oktaven keine wesentliche Rolle; ein Bariton kann z. B. dem Alt eine Oktave tiefer, dem Sopran sogar eventuell zwei Oktaven tiefer mit gutem Erfolg vorsingen, wenn er die Eigenart der weiblichen Tonbildung genau kennt und mit einiger Geschicklichkeit bei seiner eigenen berücksichtigt.

5. Phonetische Kenntnisse.

8. Man darf sich durch die Menge des erforderlichen phonetischen Wissens und Könnens nicht darüber täuschen lassen, daß das Musikalische und Deklamatorische für den Gesangunterricht erst in fernerer Linie kommt, und daß sich eigentlich fast alles um den Mechanismus der Vokalbildung dreht. Der Vokal, zunächst als physiologische Erscheinung, nicht als Sprachbestandteil, ist nahezu ausschließlich unser Material, unser Werkzeug, kurz das, dessen Beherrschung uns zu Gesanglehrern macht.

Die Notwendigkeit, ein neues technisches Gebiet von Grund aus zu erlernen, mag ja manchem Kapellmeister, Musiker, ja selbst geschickten Natursänger, der unterrichten will, unerwartet und unerwünscht kommen aber — es führt kein andrer Weg nach Küßnacht. Jedes Lehren ohne Beherrschung dieses Gebietes ist Surrogat (s. u.).

Zur Praxis muß hier unbedingt die Theorie treten; das genaue Bewußtsein, mittels welcher Zungen- und Lippenstellung der Lehrer selbst jeden Laut ausführt, ferner was davon durchaus allgemeingültig ist oder sich in den Grenzen individueller Verschiedenheit bewegt. (Bei den Grenzlauten i und u ist diese am größten).

Selbstverständlich steht der Schüler so, daß ihm der Lehrer genau auf den Mund sehen kann; er darf ihn aber nicht erst anzusehen brauchen um die Stellung der Lippen zu korrigieren; und die der Zunge, die er ohnehin oft nicht sieht, muß er ebenso sicher aus dem Klang des Tones erschließen können.

Der intelligente Schüler gewinnt am leichtesten Vertrauen, wenn er bemerkt, wie sich ein spröder, ihm unbehaglicher Ton durch die Befolgung einer Korrektur, den Vokalklang direkt oder die Stellung eines willkürlichen Muskels (Zunge, Lippen, Kinnbacken, Kopfhaltung) betreffend, sofort in einen wohllautenden, leicht auszuhaltenden verwandelt, (am leichtesten auch wieder auf i und u).

6. Musikalische Kenntnisse.

9. Wie bei allen anderen einschlägigen Faktoren, so ist auch hier das erste die Ausbildung des eigenen Gehörs, auf die es für den Lehrer ankommt.

Wünschenswert ist gewiß soviel Gewandtheit in der Harmonielehre daß er jede Übung halbtonweise einwandfrei akkordisch begleiten kann und erträgliche Übergänge findet; aber es geht auch ohne alle und jede Harmonie und jedenfalls besser, als wenn der Lehrer sie mühsam und womöglich unkorrekt zusammensucht.

Keine Singstunde ohne Klavier geben zu können, ist für den Fachmann ein großes Armutszeugnis; die Erlangung des absoluten Gehörs

l. h. der Fähigkeit, ohne weiteres ein a anzugeben, ist nur Sache der)ressur. Eine Gitarre, Violine, selbst eine Stimmgabel im Notfall sollte edenfalls zum tonalen Halt genügen können.

Für den Schüler sollte das Normalinstrument die umgehängte Gitarre ein, stehend gespielt. (Das predige ich allerdings seit Jahrzehnten fast usschließlich tauben Ohren.) Ein Blick auf eine gute anatomische Tafel es sitzenden im Vergleich zum stehenden Körper in bezug auf die Lage er Atmungsorgane würde den Sänger veranlassen, jeden Versuch sich selbst m Klavier zu begleiten, wobei noch die vorgestreckten Arme atemver-indernd dazukommen, aufzugeben, wenn er nicht ohnedem zu vernünftig azu ist, zwei solche Dinge gleichzeitig tun zu wollen.

Die Gitarre macht den Schüler gleichzeitig musikalisch; ihre Erlernung ır Ton- und Akkordangabe sowie zu leichterer Liedbegleitung ist kurz nd leicht. Schon der Umstand, daß die Saiten 1 bis 3 den Molldreiklang, ie Saiten 2 bis 4 den Durdreiklang ergeben, ist günstig, so daß mit Hilfe ɘr Punktmarkierung am Griffbrett jede der 24 Tonarten mit einem Finger-ıergriff anzuschlagen ist. (Man wähle also ein Instrument, auf dem die rientierungsintervalle, gewöhnlich kleine Terz, Quarte, Quinte und kleine ɘxt durch Perlmutterplättchen markiert sind oder lasse solche einsetzen.)

Tonstudium ist noch nicht Musik, soll noch keine sein, sondern st Vorbedingung dazu. Also weg aus der Singtechnikstunde mit voll-nenden Begleitungen, die an der Kenntnisnahme der Tonqualität des hülers nur hindern! Ein Anfänger, der seinen Lehrer rühmt, „weil er r so schön spielt", macht ihn bei Kennern lächerlich.

10. Hat der Lehrer kein Intervallengehör, so ist die Sache für ihn türlich schwierig. Denn es handelt sich stets um das halbtonweise chen und Verschieben der Lage einer Übung oder Phrase nach oben d unten. Ein Halbton nach unten kann bewirken, daß sie auf lauter tsitzenden Tönen auszuführen ist; mit dem Vorrücken nach oben nützt ın auch eine momentane gute Disposition oder die tatsächlich schon er-chte Erweiterung des Umfangs aus. Der Ganzton ist für die Praxis viel zu großes Intervall.

Soll also überhaupt von rationellem Unterricht die Rede sein, so muß Lehrer die armseligen zwölf Halbtöne so weit beherrschen, daß er den ıüler jede Übung von jedem Halbton aus singen lassen und die Höhe folgenden Töne dabei nach dem Gehör korrigieren kann.

II. Faktoren auf seiten des Schülers.

Erschwerung der Aufgabe durch ungeeignetes Schülermaterial, speziell durch erworbene Tonlosigkeit.

11. Nicht die Erfüllung seiner eigentlichen und dankbaren Aufgabe: zweifellos vorhandenes Material künstlerisch auszubilden, ist die schwierigste Pflicht des praktischen Gesangspädagogen, sondern das meistens unabweisbar an ihn herantretende Ansuchen, junge Mädchen singen zu lehren bloß weil es gewünscht wird, sei es wegen irrtümlich vorausgesetzter Begabung oder ohne jede Rücksicht auf solche, einfach als Zierde der Persönlichkeit, gesellschaftlicher Wertzuwachs. Sehr viele Eltern, besonders Mütter, sind ja der Ansicht, man könne es nach Belieben lernen, ebenso wie z. B. Maschinennähen. Eines Tages soll das herangewachsene Mädchen singen, ohne daß man jemals vorher daran gedacht hat, was der Vorbereitung dienlich oder hinderlich sein könnte.

Diese Sachlage bringt es mit sich, daß der Gesanglehrer für die Unterlassungssünden der Erziehung eintreten muß. Elementar- und Töchterschule mit nachfolgender Pensionatsvollendung versagen in einem Punkt oft ganz. Das zweitgenannte Institut pflegt zuweilen nicht weniger al zwölf schriftlich behandelte Gegenstände (neben Chorgesang, Turnen un Handfertigkeit), ohne daß die Fähigkeit erreicht wurde, in der Mutte sprache gebildet, d. h. einigermaßen im Ausdruck deutlich und korrek sprechen und schreiben zu können. Es ist fast unglaublich, wie weni die Fähigkeit, sich in einem Abstand von mehr als einem Meter akustisc und phonetisch bestimmt zu verlautbaren, gepflegt wird, was man doc im Schulbetrieb für unerläßlich halten sollte. Auch die gesellschaftlicl Ausbildung arbeitet der gesanglichen in manchen Punkten direkt entgege indem sie als wesentlichen Bestandteil Hemmungen hervorbringt, die m größter Mühe erst wieder beseitigt werden müssen.

Die junge Dame, die vollständig verlernt hat, mit klingendem T zu sprechen, aus ästhetischer Verfeinerung oder aus Rücksicht auf Pa oder Mama und andere Respektspersonen, die in betreff des Ausdruc der Gemütsbewegungen, der dem Unterricht so sehr zu Hilfe kommt, n das Eine gelernt hat, ihn in umfassendster Weise zu unterdrücken, d wenn sie nicht Sport treibt, vielleicht seit ihrer Kinderzeit nicht me natürlich tief geatmet hat — sie muß erst sorgfältig für die Techn körperlich vorbereitet werden, soll diese mit der Zeit auch nur zum V trag des zartesten Elfenliedes oder Sinngedichtes die hinlängliche Unt lage geben.

Hundert Dinge sind da erst langsam zu erreichen, die das an hä liches Herumsingen, Lärmen und lautes Ausleben gewohnte Kind

Volkes ganz von selbst macht. Abgesehen davon, daß dieses durch typisch größeren Mund und Kinnlade von vorneherein akustisch günstiger angelegt ist.

12. Eine große Schwierigkeit für den Anfang bildet oft der Quetschton (süddeutsch Knödel) dem nicht immer ein durch die zu fleischige Zungenwurzel auf den Kehldeckel ausgeübter Druck zugrunde zu liegen braucht, sondern oft bloß falsche Innervationen, eine dem betreffenden Individuum dann gewöhnlich in weiterem Umfang eigene Neigung zu unnötiger Muskelkontraktion.

Diese Art von Quetschton ist durch unbewußtes Nachahmen ansteckend und muß daher mit dem Schüler in aller Offenheit besprochen werden. Gerade in manchen gebildeten Kreisen haben sich die Damen angewöhnt resp. von den stets im Dozierton sprechenden Männern gelernt, im Verkehr alles mit einem gewissen wichtigen gepreßten Ton vorzubringen, (der z. B. den Dienstboten gegenüber manchmal in überraschender Weise zugunsten eines natürlichen Klanges wegfällt). Manche können nicht mitteilen, daß das Wetter schön sei oder Mama grüßen lasse, ohne die Halsmuskeln wie auf eine unerhörte Arbeit einzustellen und die Mundwinkel krampfhaft einzuziehen. Bei den Männern ist es oft Berufskrankheit, aber diese sprechen dann wenigstens nicht in der höheren Oktave des natürlichen Tones, in die ihre Gattinnen und Töchter im Gefühl der auch äußerlich auszudrückenden Beamten- oder Gelehrtenstellung des Familienoberhaupts leicht verfallen.

Dieses Drücken und Fistulieren bedeutet einen schweren Vorwurf für Schule und Pensionat, das die junge Dame besucht hat, wie für die ganze Ästhetik unseres täglichen Lebens in Familie und Gesellschaft, nach strengem Maßstab schon fast ein Zeichen von Halbbildung.

Den etwa bereits Singenden selbst erscheint ihr Kehlton meist als kräftiger Wohllaut, während er beim Hörer alle Gefühle zwischen bloß unangenehmem Gehörseindruck, peinlich sympathetischem Würgen im eigenen Halse oder unwiderstehlichem Zwerchfellreiz auslöst. An ein Aufgeben ist bei der meist leidenschaftlichen Liebe zum eigenen Anhören des fast ganz im Munde zurückgehaltenen und von innen durch die Knochen zum Gehör geleiteten Tons nicht zu denken. Der Fehler wird dadurch noch hartnäckiger, daß die beim Sprechen angewöhnten falschen Innervationen auch beim bloßen Denken nicht vollständig verschwinden.

Anfänglich gelingt dann ohne Quetschen oft nur ein kurzes, nicht starkes Stakkato auf stä, ste oder sti mit energischem Herunterklappen der Kinnlade beim *t*, das man gleich im Tetrachord (c d e f) oder der Tonleiter versuchen lassen kann, manchmal nicht einmal das. Dann heißt

es eben alle Vokale, mit Umlauten und Diphthongen in Verbindung mit klingenden Konsonanten und Konsonantenpaaren, durchprobieren (s. u.).

Unangenehm ist beim Quetschen, daß die Patientin ihren Ton um so schwächer hört, je mehr es verschwindet, und von der Wirkung des Unterrichts enttäuscht ist, wie denn in der Tat manchmal nach Beseitigung eines erheblichen Grades davon fast nichts mehr von reellem Ton übrig bleibt.

Das Kontrastudium, die Befreiung von allem unwillkürlich Zusammenziehendem, Krampfhaften, muß mit allen psychologischen Hilfsmitteln betrieben werden; die Suggestion kann hier Wunder verrichten, und in manchen Fällen, sobald die Vorstellung den Schüler ganz beherrscht, er brauche nichts zu thun, müsse nur passiv sein, den Ton erwarten kommen lassen, wie er sich eben von selbst einstellt, kommen freiere Töne auch in höherer Lage viel leichter, als man anfangs für möglich gehalten.

Bei der Stimmprüfung sind Schüler, die das absolute Gehör, wenn auch nur annähernd, haben und die man höchstens einen Halbton übe[r] die Höhe der noch gefürchteten Note täuschen kann, natürlich schwere[r] zu behandeln. Wer aber imstande ist, z. B. eine komplizierte Begleitun[g] event. mit unmerklichem Übergang so glatt in eine höhere Tonart zu transponieren, daß es der Schüler, der es nicht voraussetzt, gar nicht ge[-] wahr wird, kann auf diesem Wege oft erst konstatieren, was an der man[-] gelnden Höhe bloße Ängstlichkeit war.

Eine große Hilfe zur Entspannung der Gesichtsmuskeln, wie im An[-] fangsstadium überhaupt, gewährt der Handspiegel, schon deshalb, wei[l] die zur Tonbildung ungeeigneten Mundstellungen meist auch unschön sin[d] und daher instinktiv vermieden werden, sobald man darauf besteht, da[ß] die Schülerin beständig den Spiegel benützt. (Diese angenehme Wirkun[g] der natürlichen Eitelkeit versagt bei Männern.) Die uralte italienisch[e] Methode liebenswürdigen, natürlich lächelnden Gesichtsausdrucks beim Singe[n] läßt manche ungünstige Muskelkontraktion von vorneherein nicht aufkommen.

Auch die widerspenstige Zunge gehorcht meist dem Willen, solang[e] sie im Spiegel durch das Auge fixiert wird.

III. Wege zur Beseitigung der Tonlosigkeit.

1. Die Hilfe der Gymnastik.

13. Um auch nur einigermaßen Genügendes zu erreichen, muß ei[ne] gymnastische Unterweisung der gesanglichen und musikalischen vorhe[r-] gehen resp. sie begleiten.

Gewisse Dinge muß der Schüler erst unbedingt können, wenn vo[n] geordneter technischer Fortbildung die Rede sein soll.

Vor allem Stehen, zunächst mit angelehnter Schultergegend, fest auf dem „Stehbein", am besten dem rechten, während Spielbein, Arme und Kopf aktiv und passiv vollständig frei, d. h. ohne den geringsten Widerstand beweglich sind.

Zu achten ist auf aktive und passive Beweglichkeit der Kinnlade; sie darf der rasch bewegenden Hand des Schülers keinerlei Muskelspannung entgegensetzen.

Wenn der Mund durchaus nicht über ein sehr geringes Maß hinaus geöffnet werden kann, so leisten Hölzchen mit kleinen Kerben für die beiden Zahnreihen treffliche Dienste, die man nur einige Minuten zwischen den mittelsten Zähnen läßt und bald durch — natürlich für jede Schülerin neu geschnitzte — ein klein wenig längere ersetzt. Über derartige Maßregeln ist schon entsetzlich räsonniert worden; warum? Tatsächlich kann diese kleine Anwendung eine gewöhnlich krampfhaft zugehaltene Kinnlade beweglicher machen. Auch hier heißt es: keine **Ansichten,** Erfahrungen!, der wichtigste Faktor für die Fähigkeit, zu unterrichten.

Selbst leichtes Kopfkreisen, Armschwingen usw., später bei unverändert ausgehaltenem Tone, kann von Nutzen sein, um allzu große Steifheit der betreffenden oberen Muskulatur zu beseitigen.

Die zuweilen infolge ungeheurer Bravheit und Schüchternheit des ungen Mädchens nahezu lahm gewordene Zunge kann durch sehr rasches Heraus- und Hereingleiten unter den Oberzähnen und über den Unterzähnen her wieder beweglicher werden.

14. Das Einatmen wird von selbst besser, sobald es morgens vor lem Aufstehen unbeengt liegend geübt und alles Beengende in der Kleidung ermieden wird. Es muß schon aus Gesundheitsrücksichten ausschließich durch die Nase geschehen, unbeschadet des gleichzeitigen Öffnens ınd Schließens des Mundes. Was das Gaumensegel dabei tut, braucht der chüler nicht zu wissen.

Die meisten, die so leidenschaftlich gegen das Atmen durch die Nase chreiben, habe ich im Verdacht, daß sie sich über diese Verschlußfunktion les Gaumensegels keine Rechenschaft geben und ein Atmen mit offnem Iund für Atmen durch den Mund halten, so sonderbar das klingen mag.)enn sonst wäre manche Polemik à grands mots einfach unverständlich.

Das Ausatmen bedarf meistens der Korrektur, indem meist sofort nit Ansatz des Tones der Atem verbraucht wird und der beim Einatmen ochgehaltene Brustkorb einsinkt. Es empfiehlt sich, eine meßbare Zeit ı der Einatmungsstellung zu verbleiben, ehe man den Ton ansetzt und ies auf l oder einer anderen Liquida zu tun, da das h mit geringem uftverbrauch erst erlernt werden muß.

Ich habe schon im Orakelton verkünden hören: zuerst muß die Lunge

vollständig entleert sein, ehe man wieder einatmen kann. (!) Das ist natürlich doppelt irrig. Der Anfänger muß sich vor allem merken, daß er seine Luft nie ganz ausgeben darf, was bei richtiger Stellung mit etwas hoch gehaltenem Brustkorb auch gar nicht möglich ist, sondern im Gegenteil jeden Ton abbrechen muß, solange er ihn noch behaglich weiter halten könnte, schon weil sonst das Üben sehr rasch ermüdet. (Die angenehme Möglichkeit des Nachatmens mit fast noch gefüllter Lunge spielt später beim Partienstudium ihre Rolle; sie beruht darauf, daß der obige Satz noch in zweiter Art irrtümlich ist.)

Auch die Forderung, beim Einatmen den Unterleib einzuziehen, taucht immer wieder in Lehrbüchern auf; sie würde nur eine unnötige Erschwerung des Anfangsunterrichts bilden, und der Schüler bekommt durch sie die Vorstellung von der tatsächlich höheren Lage des Zwerchfells, die ihm aber praktisch nur schaden kann. Die allermeisten nämlich denken sich seine Lage zu tief; man störe diese Vorstellung keineswegs, da sie das natürliche Tiefatmen begünstigt.

Zur Einleitung einer Korrektur der Atmung ist alles Drückende sofort zu entfernen, hohe Kragen, selbst wenn sie vorne den Hals nicht berühren, ganz zu öffnen, am besten überhaupt umarbeiten zu lassen. Ist es warme Jahreszeit, so rate man der Schülerin, den Hals frei zu tragen und dies womöglich in den Winter hinein fortzusetzen.

Enge und starre oder gespannt elastische Gürtel müssen mindestens in der Stunde selbst abgelegt werden.

Steht man vernünftigen und nicht gar zu blütenjungen Wesen gegenüber und hat nicht deren Mutter zur Hand, um mit ihr (oft viel vergeblicher) verständig zu reden, so scheue man sich unter Umständen nicht, anzudeuten, daß durch das Aufgeben der engen Unterkleidung nicht nur der Atem zum Singen, sondern auch der Blutumlauf und jede andere körperliche Funktion besser werden kann, indem das unbeengte Tiefatmen als eine Art Massage von innen wirkt.

Daß bei jeder Art von Unwohlbefinden, sei es nach Ärger, Betrübnis, bei Magen- oder jeder sonstigen organischen Verstimmung nicht geübt bezw. in der Stunde nicht gesungen werden darf, ersteres noch weniger bei direkten Halsaffektionen, hat man wohl bald Gelegenheit anzubringen.

Daß Nüsse, Essigeingemachtes, scharfe Delikateßräucherfische schädlich sind und daß zwei Stunden nach jeder richtigen Mahlzeit und überhaupt anders als im Stehen nicht gesungen wird, bespreche man gleich.

15. Wie weit die Gymnastik d. h. die Erlernung aktiver und passiver Muskelbeherrschung gleich von Anfang an betrieben wird, um die gesangstechnischen Aufgaben in weiterem Umfang vorzubereiten, hängt von der technischen Veranlagung der Schülerin ab. Kann auf Grund dieser das

peziell technische Interesse in höherem Maße geweckt werden, so ist die ufgabe des Lehrers sogar sehr interessant.

Es gibt Fälle, wo es in den ersten Wochen schon möglich ist, z. B. lie spannungslos empfundene Schlunderweiterung durch h, nicht l vor lem Vokal (ähnlich wie beim Trinken aus einem sehr weiten Gefäß) einuleiten, die den Brusttonansatz ermöglicht, oder die durch vollständig assives Muskelgefühl bedingte Ansprache höherer Kopftöne zu beginnen, ie Atemführung im An- und Abschwellen des einzelnen bequem liegenden 'ones zu erproben, ja sogar schon in rascheren Tonleitern die Geläufigkeit nd in den mit wenig Luft bewirkten kurzen Vorschlagsübungen von ben den Triller vorzubereiten.

Natürlich ist beim Unterricht von allen nicht dem Willen unterorfenen Organen (ausgenommen die Kehlkopfbewegung beim Trillerschlag) zu chweigen und stets das Ohr zur Beurteilung der Tonqualität heranzuziehen. erade hier muß dem Schüler eingeprägt werden, daß die Hervorbringung ines unschönen Tons (vielleicht mit einziger Ausnahme der Trillerschlagorübung) allemal ein Kunstfehler und durch keinerlei Relationen über gend eine beabsichtigte Stellung der Gesangsorgane zu entschuldigen ist. [an erzieht sonst allzuleicht jene schriftgelehrten Klugschwätzer, die mit iniglicher Befriedigung von der für korrekt gehaltenen Stellung ihres ehlkopfs, Gaumensegels oder Zwerchfells erfüllt sind, (von dessen Lage nd Bewegung sie ohne genaue und überflüssige anatomische Belehrung eist eine ganz bodenlose Vorstellung haben), ohne zu hören, daß sie itsetzliche Töne hervorbringen.

Wenn Lehrer und Schüler einmal angefangen haben, sich gegenseitig dieser Art „Philosophie" der Sache gegenseitig zu bestärken, dann ündet die offene edle Kunst, zu singen, d. h. resonierenden, weichen, ag- und schwellfähigen angenehm zu hörenden Ton zu geben, leicht in ne weltfremde widerliche Kabbala aus, aus der man den Weg zur Musik s Kunst des Ohres nur sehr schwer zurückfindet und wo Selbstbetrug id Schwindel in eins zusammenfließen.

Zahllose Opfer fielen ihrem Grimme.

2. Die Hilfe der Deklamation.

16. Auch die scheinbar schlimmsten angeborenen oder anerzogenen hler sind bei sorgfältiger Abgrenzung durch die Diagnose manchmal cht so hoffnungslos, als es beim ersten Anhören scheint. Fast immer rd man irgendwelche Tonhöhe, Tonstärke und Vokalklänge konstatieren nnen, auf denen sie nicht oder in beschränktem Maße vorkommen. ier ist dann natürlich der Ausgangspunkt, von dem die Wildnis urbar machen ist.

Aber auch der persönlich aufs beste ausgebildeten Lehrkraft kann es vorkommen, daß sie als Neuling im Unterricht angesichts einer sich vorstellenden Novizin das Gefühl beschleicht, als sollte sie ein Häslein zum Gefechtsdienst eines Kavallerieobersten vorbereiten.

Manchmal scheint eben durchaus alles zu fehlen; auf keine Weise will der erste klingende, resonierende Ton zum Vorschein kommen.

Dann versuche man, vom Sprechton auszugehn, der beim nicht kranken Menschen ja doch in irgend einem Grad vorhanden ist.

Seine natürliche Höhe wird leicht gefunden. wenn man sehr langsam möglichst klingend nachsprechen (in manchen Fällen brachte ich dies einzig durch Vorsagen einer Ansprache wie: Hochgeehrte Trauerversammlung! zustande) und den letzten Vokal einer Phrase plötzlich aushalten läßt. Nach öfterem Versuchen kann das Jede. Der Ton muß zur Kontrolle am Klavier nachgespielt werden, wenn der Lehrer kein absolutes Gehör hat.

Durch Widerstreben bei Vorübungen wie diese, die gemacht werden können, lasse man sich nicht beirren; es kommen stimmlose Dämchen, die den Lehrer wirklich für eine Art Zaubermann ansehen, der sie in Stand setzen soll, bald große Arien zu singen, ohne daß sie selbst sich auch nur aus dem Halbschlummer zu rühren brauchen.

Diese Anschauung muß durch die allerdings weniger tröstliche von der Notwendigkeit des Aufmerkens und möglichst energischen Mitarbeitens ersetzt werden.

17. Ist sogar der Sprechton so klanglos, daß ein Weiterbauen darauf nicht angängig scheint, so läßt man den Schüler während des Festhaltens eines Vokals den Mund weiter aufmachen, um den Klang zu verstärken. Ist die obige Übung mit dem Verweilen auf einem Vokal mit bestimmter Tonhöhe wiederholt gemacht, (mit etwas Zwischenspiel auf dem Klavier in andren Tonarten, damit der Schüler nicht einfach nach dem Gehör immer auf denselben Gesangston zurückkommt), so wird sich meist bald ergeben, daß es nur 3—4 Halbtöne sind, in deren Umfang die Sprechstimme sich natürlich bewegt.

Von diesen aus versucht man dann halbtonweises Fortschreiten, wenn ein rascheres Vorwärtsgehen durch diatonische Übungen: do re, do re mi, do re mi fa usw. sich zunächst als aussichtslos erweist.

Selbst eine Art, klanglich zureichendere Kundgebungen zu erzielen, die man für sicher halten sollte, schlägt manchmal fehl: die Anweisung, auf beliebiger Tonhöhe im Ausruf- oder Rezitativton sich irgend einer erregten Situation entsprechend zu äußern. Auch Rufe wie: Freude, Wonne, Frevler, Laß mich, Stirb, oder die durch den Anlaut erleichterten kurzen: Ha, He, Hilfe, Ho, hoho, Hu, Hau, Heu, Hü, sind zuweilen nicht über

ein Minimum an phonetischem Wert hinauszubringen. Selbst nicht, wenn man sie von scharf markierten Gesten und von der Phantasie unterstützen läßt, z. B. im Walde überfallen zu werden. (Nähere Ausführung überlasse man der Einbildungskraft der Schülerin.)

Dann ist der langsame Weg vom möglichst gehobenen ruhigen Sprechton mit langsam während des Vokals zu senkender Kinnlade immer noch offen.

3. Der Ausgangspunkt der gesanglichen Lautbildung.

18. Etwas Konstanz und Körperlichkeit auch des Tons wird manchmal schon dadurch erreicht, daß man während seines Aushaltens die Kinnlade energisch herunterklappen und das Gefühl anstreben läßt, daß sich der erst mit wenig Mundöffnung zu flach angesetzte Ton unten an den Vorderzähnen festsetze.

Es empfiehlt sich, die Schülerin nahe an einer Ecke des Zimmers aufzustellen und in der Diagonale als der längsten Linie, die der Raum ermöglicht, singen zu lassen, mit der Vorstellung, in der schräg gegenüberliegenden Ecke müsse der Ton noch deutlich zu hören sein. Einzelne Lehrer regen mit gutem Erfolg die scheinbar abgelegensten Vorstellungen an: „Denken Sie, der Ton säße dort über der Straße am Fenstersims, und sie müßten ihn von dorther einsaugen; denken Sie, sie müßten husten, Sie müßten bei dem Studentenkommers aus dem vollen Horn trinken (das macht den Schlund weit, in dem es unter Umständen die Muskelkontraktion dort aufhebt; — denken Sie; es würde Ihnen übel“, selbst von letzterer wenig ästhetischen Insinuation von seiten einer Lehrerin habe ich schon das erwünschte Resultat der Halsmuskelentspannung gesehen).

19. Natürlich geht der denkende Lehrer, ebenso wie von dem relativ besten vorhandenen Ton, auch von dem relativ besten Vokalklang aus, gleichviel ob er offen oder geschlossen, hell oder dunkel, einfach oder Diphthong, rein oder mischfarbig ist.

Das automatische Festhalten an irgend einem starren „System“ oder einer „Methode“, außerhalb dessen so überaus viele Gesanglehrer sich überhaupt nichts mehr denken können, nimmt hier schon fast den Charakter eines gewalttätigen zerstörenden Wahnsinns an.

Der Schüler habe. z. B. was unzählige Male vorkommt, ein schlechtes d. h. klangloses, gepreßtes u, dagegen ein freieres klingendes, dunkles a. Nun suche ich als gläubiger Methodist und Systematiker nicht etwa von diesem dunklen a aus das ev. erst noch zu verbessern ist, u und a zu gewinnen; nein, ich lasse ihn in dieses von Natur bessere dunkle a jedesmal von dem für ihn schlechten u herüberkommen, bis es endlich möglichst ebenso schlecht geworden ist, wie dieses.

Denn „man setzt die Vokale auf u an“. Der Beobachtungs- und

Denkfehler beim Ausgehn der Tonbildung oder gar jedes einzelnen Tonansatzes (oft auch in der Praxis das ganze Leben hindurch) von einem bestimmten Laut ist enorm. Z. B. Ä oder O heißt Urvokal, von dem alle andern ausgehn. Genau so gut könnte der Lehrer behaupten: „Gesangsschülerinnen sind blond und heißen Gretchen". Das stimmt wohl einmal, aber die nächste ist vielleicht schwarz und heißt Ilse und bei ihr muß man vom ü oder offenen ö ausgehn.

20. Aus der Vokaldiagnose, die gar nicht zu sorgfältig anzustellen ist, ergibt sich der Plan zur Weiterarbeit. Dabei zeigt sich, daß sich nicht einmal die Mundstellung für jeden Vokal uniform für alle Schüler festsetzen läßt. Denn von dem besten Vokalklang aus sind die übrigen nur dadurch in gleicher Klanggüte und mit gleichem Organgefühl zu bekommen, daß man sie mit der möglichst kleinsten Veränderung der Zungenlage und besonders der Stellung und Entfernung der Lippen zu erreichen sucht. Es empfiehlt sich also als Ausgangspunkt gerade das Gegenteil der manchmal zu allererst gewissenhaft beigebrachten fünf outrierten Einstellungen (gelegentlich schon mehr Fratzen) für die fünf Vokale. Die Übergänge zu den dem Schüler weniger günstigen Vokalen sind langsam zu suchen. Zunächst z. B. vom offenen zum geschlossenen Vokal z. B. läee.

Ergibt die Diagnose, z. B. von li auszugehen, so liegen liäe, lieö, liea, liao, liaou, usw. nahe, die Übergänge ergeben sich in beiden Richtungen, von hell nach dunkel wie umgekehrt, von selbst. Oft bewährt sich ein weich und breit vokalisches Jot als guter Übergangston: läjo, lejo, lija, usw.

Natürlich muß bei allen Übergängen der Ausgangsvokal so lange angehalten werden, bis Lehrer und Schüler deutlich gehört haben, daß er gut sitzt, ebenso beim Vorsingen.

Das gilt auch für Übungen mit wechselnder Tonhöhe, um die Nachbartöne eines gut resonierenden Tons ebensogut wie diesen zu bekommen.

An die Mischlaute im langsamen Übergang zwischen zwei Vokalen muß sich natürlich Ohr und Organ erst gewöhnen; daß der Sänger mit Mischfarben arbeitet, ist dem Schüler als Axiom mitzuteilen, selbst wenn er den Grund nicht verstehen sollte.

Sein Vertrauen in die wenigstens pädagogische Berechtigung der Sache wird rasch wachsen, wenn er merkt, daß Töne die ihm auf reinen Vokalen nicht gelingen, auf getrübten ohne Anstand und ohne Mißgefühle ansprechen (s. o.).

Möglichst früh wird man meist den Begriff des Registrierens daranschließen müssen, so daß er schon innerhalb einer diatonisch aufsteigenden Quinte, c d e f g, das unten angeschlagene helle i nach dumpfem i oder ae, das u nach o, das ü nach ö, das a nach offenem o, hin färbt.

Das oben erwähnte strenge Fixieren der Organeinstellung für jeden Vokal hemmt die Möglichkeit einer Entwicklung bedeutend. Im Anfang sind Lippen und Zunge ganz weich zu halten, jeden Augenblick bereit ihre Stellung und damit den Vokalklang zu ändern d. h. zu bessern. Welche Färbung irgend eines Vokals zuerst gute Resonanz findet, ist vollständig gleichbedeutend.

Also zuerst „labile" unbestimmte Vokale! jede Schärfe und Steifheit in der Mundhaltung sei mittels des Handspiegels beim Üben ferngehalten; man lasse den Schüler sich mindestens freundlich darin ansehen, damit ist schon vielem vorgebeugt.

21. Genau wie bei den Vokalen ist es mit dem Konsonanteneinsatz. Viele beten, ohne einmal wirklich zugehört zu haben, ob es stimmt, das Dogma nach: „man" muß a auf m ansetzen. Nun kommt es vor, daß jemand ein leidlich resonierendes dunkleres a oder o, dagegen ein elend gepreßtes m besitzt, (vor das man überhaupt meist ein h setzen lassen muß, um es zu bessern).

Welch widersinnige schädliche Quälerei ist dann der m-Einsatz!

Wenn die Schüler sich mit wichtiger Miene streiten, ob „es" richtig sei, etwa ein halbes Jahr lang auf nji, oder schmi, li, bo, mb, ng usw. anzusetzen, je nach dem Prophetenwort ihres Lehrers, so tun sie diesem zuviel Ehre an. Wenn z. B. das l zu weit hinten angesetzt wird, was ungemein häufig ist, ruiniert es natürlich den folgenden Vokal.

Gibt man, zur Übung, nach den Anforderungen des Unterrichts konstruierte Worte auf, so können diese so sinnlos sein als sie wollen. Im Gegenteil, der Verzicht auf Sinn bietet wenigstens ein bißchen Ersatz für die sonstige strenge Methodik, zu der sich der Lernende bequemen muß.

Ein vorhandens Zungen-r wird man oft gerne anwenden, um den Ton vorne zu halten. Dann ergeben sich Worte wie rarla, herle, larma, arna, marva, arja usw., die auch klingende Konsonanten befördern.

Eine Zeit lang bloßes leichtes Italienisch verbessert den Klang oft merkwürdig. (lei, li, miei, io, mia, mio, zio, zia). Mancher Schüler bekommt erst dadurch den vorher gänzlich schlummernden Sinn für Wohlklang.

22. Was die Klangstärke der Anfangsübungen betrifft, so ist natürlich nicht minder vernunftlos das Knien vor dem Glaubenssatz, alles müsse vom Piano ausgehen. Die meisten gesunden Stimmen bringen in irgend einer Lage noch am ehesten ein annehmbares Mezzoforte mit, und viele fangen gerade im Piano an zu pressen. Die Resultate, wenn dann der Lehrer zufällig aus Borneo stammt und von diesem Piano aus die Stimmbildung beginnt, lassen sich vorstellen. Der Schüler kann seinen Ton im Piano auch ungleich schwerer auf den Ansatz hin kontrollieren, oft auch der Lehrer selbst.

23. Auch das Festhalten des errungenen Resultats im einzelnen und ganzen bedarf besonderer Sorgfalt.

Sobald auf irgendwelchen Tönen Resonanz erreicht ist, die sich aber bei längerem Anhalten wieder in den ersten körperlosen Klangcharakter verliert, gilt es, jeden Ton nur so kurz zu halten, als der richtige Ansatz bleibt.

Vor allem muß der Schüler nach Gehör und Organgefühl genau verstehen lernen, welcher Tonklang zum allmählichen Verschwinden gebracht, und welcher als der richtige gepflegt werden soll.

Wenn anfangs plötzlich nach gutem Fortgang ein vollständiger Rückfall eintritt, als ob vom bisherigen Studium jede Spur verwischt wäre, so bleibe man ruhig und höre zu üben auf. Die Dressur der Muskeltätigkeit hat viele Analogien mit der Tierdressur, jedenfalls hat die Muskelseele oder das Unbewußte das man so nennen kann, alle Untugenden des Tieres oder des kleinen Kindes. Daher darf man nie etwas Schlechtes durchgehen lassen, niemals bei ungünstiger Disposition oder Unachtsamkeit das „einmalige" technisch fehlerhafte Singen für gleichgültig halten; denn der Muskelsinn hat sein Gedächtnis, merkt sich genau alles, was man ihm passieren ließ und sucht es zur schlechten Gewohnheit zu machen. Diese Vorstellung mag theoretisch noch so sehr in der Luft stehen; für die Praxis bewährt sie sich.

24. Was endlich die Registerfrage beim Anfangsunterricht anlangt, so soll der Leitspruch derselbe sein wie bei den meisten gesangstheoretischen Fragen, möglichst viel selbst zu wissen und dem Schüler möglichst wenig zu sagen, Nicht umgekehrt, wie es so oft der Fall ist.

Besonders mit dem Registerwechsel, dem „Umsetzen" erst von einer gewissen Tonhöhe ab, wird viel brauchbares Material zugrunde theoretisiert.

Es gibt zahlreiche Stimmen, die, wenn man sie piano die Tonleiter hinaufsingen läßt, ganz automatisch und unauffällig richtig umsetzen, sobald man sie dazu bringt, der Natur nur keinen Widerstand zu leisten, die Hemmung durch Furchtgefühle vor den hohen Tönen loszuwerden. Oft ist schon viel erreicht, wenn diese unbewußte Mechanik des Umsetzens nicht gestört wird. Manchmal „weiß" der Kehlkopf so genau, wie er es zu machen hat, daß es der Schüler selbst erst recht nicht zu wissen braucht.

4. Das musikalische und textliche Element beim Anfangsunterricht.

25. Ein wichtiger Punkt, von dessen Nichtbefolgung die massenhafte Anwendung schwieriger Solfeggien, die oft als selbsttätig wirkendes Arkanum gelten, schon in den ersten Wochen (!) furchtbares Zeugnis ablegt, ist der des Isolierens der Faktoren. Niemals ist eine musikalische Schwierigkeit zugleich mit der technischen zu geben, anfangs also gar keine.

Die Übungen der ersten, oft sehr langen Zeit, müssen musikalisch so eicht sein, daß sie im Kopfe durchaus festsitzen, ehe die Stimme überhaupt erst daran geht.

Musikalisch braucht man dabei nur auf Reinheit, konstante Stärke und klares Nebeneinandersetzen der Töne zu achten, da besonders beim Halbton nach unten Neigung zum Ineinanderziehen besteht. (Manche „Künsterinnen" glauben, daß durch den zwei Noten auf eine Textsilbe bindenden Bogen ein Verweilen zwischen zwei Tönen gestattet oder gefordert sei.)

26. Scheint überhaupt Singtalent vorhanden, so sei man nicht gar zu ängstlich, teile evtl. dem denkenden Schüler mit, daß man diese und jene außerhalb des bisherigen taktischen Planes liegende Übung versuchsweise machen lasse. Die Vorteile der zufällig besonders günstigen Disposition einer Stunde können durch rasches und geschicktes Benützen zuweilen in dauernde verwandelt werden und so den Fortgang in unvorhergesehen schnellem Tempo fördern.

Man stelle also bei Begabten nie unveränderlich fest: heute üben wir das und das. Es kann vorkommen, daß man vorsichtig in Halbtönen fortgebaut hat und plötzlich Oktavensprünge überraschend gut mit unbewußter Registrierung gelingen.

So kann auch gelegentliches Textsingen selbst vor allem Studium der Aussprache zu Anfang bei augenblicklicher guter Disposition den Lehrer über Möglichkeiten des Lehrweges aufklären, die ihm bei schrittweisem Vorwärtstasten verborgen geblieben wären.

Manches Sprachliche und Stimmliche macht sich beim Textsingen zuweilen wie von selbst, was bei streng methodischem Techniküben versagt.

27. Man suche, ehe überhaupt Text gesungen wird, das Zungen-r herzustellen. Eine Ausnahme hiervon ist nur in den seltenen Fällen denkbar, wo ein ganz gut klingendes, vielleicht kaum als falsch hörbares Gaumen-r da ist. Der Lehrer lasse sich nicht durch das jämmerliche Würgen auf diesem selber quälen und bleibe von vornherein konsequent wie auf der Erfüllung einer Anstandspflicht; sonst hofft manche Schülerin allzu leicht, ohne diesen ihr lästigen Schritt durchzukommen. Mit Hilfe rhythmischer Übungen mit wenig Atemkraft auf t-d-d, b-d-d, p-d-d usw. gelingt das r endlich fast immer. Das falsche r muß vollständig verboten werden, die Zunge bei jedem r-Laut des Textes an den oberen Schneidezähnen liegen bleiben, käme auch wochenlang nur ein d oder dd heraus.

28. Sobald irgend eine Reihe von 6—7 Tönen feststeht, kann man zur Vermeidung zu großer Eintönigkeit für den Schüler gewöhnlich zum Volks- und Kunstlied greifen, am besten zu Liedern, die von der Schule her noch auswendig gehen, wobei jeder einzelne Konsonant besprochen und geübt und zuerst jede Verszeile auf irgend einem bequem liegenden Ton,

etwa bei jeder Zeile um einen Halbton steigend oder fallend, gesungen werden muß, damit der Schüler erst lerne, den Gesangston durch die flüssigen Konsonanten garnicht und durch die übrigen möglichst wenig zu unterbrechen. Vorher geht natürlich gutes Auswendigsprechen des Textes.

Um das Lied gerade in die Sexte oder Septime des vorläufigen Stimmumfangs zu legen, ist ein gewisser einfacher Kalkül nötig, zuerst müssen oft einzelne tiefste oder höchste Töne geändert werden, um den Tonumfang überhaupt zu reduzieren.

Der Inhalt der Lieder ist gleichgültig, da sie ja nicht zum Vortrag, sondern nur als Übungsstoff dienen. (Das Hauptner-Album liefert solchen reichlich.) Man habe z. B. des Mädchens Klage von Schubert; der letzte tiefste Ton wird durch Wiederholung des vorhergehenden ersetzt. Die Tonart sei c-Moll; Beginn auf der Quinte, höchster Ton ist die Terz es, tiefster die Quart f. Es sei nun als letzter guter Ton des Stimmumfangs erst g^1 erreicht, dies ist Terz von e-Moll, also muß das Lied mit der Quinte, h anfangen. Die Fähigkeit, diese kleine Berechnung rasch auszuführen, ist unerläßlich.

Die besten Textübungen, die es gibt, für alle Stimmgattungen, doch für jede Stimme auf einem anderen Ton beginnend, sind gewisse Stellen aus Wagners Opern, in denen er noch vorwiegend Vokalkomponist war. (Wer hier im Gotteskampf. Nun sei bedankt. Beglückt darf ich, o, Heimat dich schauen. Zu Dir wall ich, mein Herr und Gott usw.). Sie wirken im richtigen Stadium wie ein stärkendes und erfrischendes Bad auf die Stimme.

29. Die nicht schablonierte, mithin wirklich so zu nennende Stimmbildungstätigkeit bringt es mit sich, daß, wer nicht ein ganz unglaubliches Gedächtnis hat, bei größerer Anzahl von Anfangsschülerinnen Aufzeichnung der jeweiligen Übungen mit genauer Angabe von Tonhöhe, Vokal usw. kaum umgehen kann.

Für den Anfang ist, wie bekannt, wöchentlich mehrmaliges oder gar tägliches, wenn auch noch so kurzes Vornehmen des Schülers wünschenswert, so lange bis er imstande ist, ohne die Kontrolle jedes Tones durch den Lehrer richtig zu üben. Bei Quetschton muß das Üben ohne Lehrer besonders streng und länger verboten werden.

Meistens kann man sicher sein, daß das häusliche Üben in falscher und daher unnützer oder schädlicher Weise erfolgt, wenn man sich nicht die Übung in der Stunde ohne Beihilfe vormachen läßt. Bei manchen ist es sogar nötig, die Übung auf einen kleinen Zettel zu schreiben und wie ein Rezept mitzugeben.

IV. Surrogate auf dem Gebiet des Unterrichts.

1. Surrogate auf seiten des Schülers.

30. Surrogate für die eigentlichen sachlichen Voraussetzungen des Unterrichts können von seiten des Lehrenden wie des Lernenden eintreten. Von einem Surrogat kann man sprechen, sobald es nicht mehr Ziel des Unterrichts ist, aus den vorhandenen Mitteln das Bestmögliche zu machen.

Damen wünschen manchmal Unterricht, um Sachen „kennen zu lernen", um musikalische Anregung zu haben, aus persönlicher Sympathie für die Lehrkraft usw., ohne daß ein wirkliches Lernen angestrebt wird; das sind dann Finanz- und Taktfragen. Manchmal soll der Lehrer als bloßer „Geschmackskonsulent" für Auswahl und Vortrag dienen.

Nicht die schlechtesten Schüler, weil doch auf der Basis vernünftiger Erwägung stehend, sind die wohl ausschließlich Erwachsenen, die singen wollen um ihre Gesundheit zu verbessern.

Da kann man doch ungeniert das Kind beim Namen nennen; hygienische Maßregeln werden mit Freude und Eifer akzeptiert, und daß der produzierte Ton alsbald von nicht zu schlechter Qualität sei, dahin geht, wenn nicht das ästhetische Interesse des Schülers, so doch der Selbstschutz des Lehrers.

Bei manchen in Fettansatz, Trägheit und Selbstbeherrschungslosigkeit psychophysisch Verkommenden ist durch streng methodisches Vorgehen da viel zu bessern. Schon die Bestimmtheit der gestellten Aufgaben wirkt wohltätig auf Nerven und Psyche.

31. Ganz unverblümt wird zuweilen von Müttern Gesangunterricht als reizerhöhender Faktor für die Anwartschaft auf eheliche Versorgung gewünscht. Sobald man dann über die voraussichtliche Entwicklung von Klang und Vortrag im reinen ist, was nach einer Stunde wie auch erst nach einer Reihe von solchen der Fall sein kann, vergibt man sich nichts damit, sachlich auf diesen Kalkül einzugehen.

Ist nämlich der Reiz der äußeren Erscheinung einschließlich der Konversation ein hoher, so kann nur bei der Aussicht auf ganz ungewöhnliche Erfolge der Ausbildung zu dieser geraten werden. Niemals darf die Sache so liegen, daß der Gesang Enttäuschung erregt.

Mindestens Körperhaltung, Mundstellung und Gesichtsausdruck darf nicht negativ reizend wirken und der Ton muß von allem etwa Lächerlichkeit oder Mitleid erregenden Beiklang zu befreien sein. Falsch beraten hat sich schon manches junge Mädchen eine erstrebte Partie versungen, zum Triumph der unablässig ermunternden, ja fast mit Gewalt zum Singen pressenden Herzensfreundinnen.

32. Hier sind noch einige Fälle zu erwähnen, die, besonders der erste, schwierige Taktfragen unseres Berufes darstellen.

Daß unreife Stimmen, d. h. bei kräftigen in Luft und Freiheit erzogenen Kindern unter 15 bis 16, bei zarten grazilen jungen Damen unter 18, ja 19 Jahren, nicht in reguläre Behandlung kommen dürfen, versteht sich.

Bringt also eine Mutter ihr vielleicht 13jähriges Schulmädchen zur Ausbildung, weil es eine gar so schöne Stimme habe, so soll man es einfach wegschicken?

Das ist eben die Frage! In einer ganz kleinen Stadt liegt die Sache ja einfach. Wo aber irgend welche andere Möglichkeit des Unterrichts, besonders unberufenen, besteht, kann man zehn gegen eins wetten, die Mutter wird unsere Auseinandersetzung, daß sie die Kleine, obgleich nicht mehr im eigentlichen Sinne Kind, doch sicher noch nicht heiraten lassen würde, daß ebenso die Mutation noch nicht vollendet und eine Behandlung erst nach den Jahren der vollen Kräftigung möglich sei usw., verständig lächelnd anhören und dann das Kind solange von einem zum andern führen, bis sie einer, entweder ein Schwindler oder jemand, der so denkt, wie ich im folgenden skizziere, richtig annimmt. Im ersten Falle ist nach längstens einem halben Jahr die Stimme für alle Zeiten ruiniert.

Es frägt sich nun, ob man bei bald merkbarer Einsichtslosigkeit der Mutter (als „deren Sache“ denn auch meist der Vater die Frage ansieht), sich nicht entschließen wird, bei großen Anlagen und merklicher Intelligenz des Kindes, mit ihm ein dilatierendes Verfahren zu versuchen, indem man jedes häusliche Üben verbietet, es in den Stunden ohne jede andere stimmtechnische Indikation als die Vermeidung von Fehlern bei absolut leichtem Anschlagen nur der bequemsten Töne einstweilen musikalisch, sprachlich und mit aller Vorsicht deklamatorisch weiterbildet, um die Minorennität und damit die Größe des bei unsachgemäßem vollem Studium drohenden Unheils zu verringern.

33. Speziell aus reichbegüterten Kreisen (leider aber auch von gegenteilig gestellten Künstlerkräften) kann einmal die Zumutung an uns treten, eine einfach altgewordene oder ausgesungene, ausgeschriene, niemals fachmännisch gebildete Stimme in Behandlung zu nehmen. Im erstangedeuteten Fall nimmt man oft ein rechtes Kreuz auf sich, wenn die da und dort endemische Überzeugung zu bekämpfen ist, daß bei guten Finanzen ganz selbstverständlich auch alles andere gut und schön sei.

(Bei erfolgreich gewesenen Theater- und Konzertsängerinnen, die oft glauben, ihre geminderten Leistungen seien nur Folge eines sich wieder bessernden Halsleidens, geht die falsche Beurteilung der Sachlage oft so weit, daß es geratener ist, den Bescheid schriftlich zu geben.)

Um Kompromisse handelt es sich regelmäßig, wenn größere Teile der Halsmandeln entfernt wurden (s. o.). Bei sehr großer Lust zum Singen ohne kritische Zuhörer ist hier mit genauer Abgrenzung der Möglichkeiten (und später beim Textsingen mit dem Defekte angepaßten Änderungen) immer nur sehr Bedingtes zu erreichen.

2. Surrogate auf seiten des Lehrers.

34. In sehr vielen Fällen kann im Anfangsunterricht nicht das eigentlich zu Fordernde: Unterweisung durch einen stimmtechnisch und allgemein musikalisch genügend gebildeten Lehrer geboten werden.

Tod des Familienversorgers oder Vermögensrückgang veranlaßt Frau und Tochter manchesmal, zum Gesangunterricht als Erwerbsquelle ohne Vorbildung zu greifen. Es ist dann Sache gesellschaftlicher oder reinmenschlicher Beziehungen, daß ihr Schülerinnen zugewiesen werden.

Sache der reinmenschlichen, nicht der fachlichen Bildung, ist dann auch der „Unterricht". Achtung vor jeder natürlichen Anlage, gewissenhafte Beobachtung der Wirkung jeder Maßregel, Scheu vor jeder Gewaltsamkeit, Geschmack im Beurteilen angenehmer und unangenehmer Eigenschaften in Haltung, Mimik, Sprache und Ton, der durch Übung wächst, wird ein guter Wegweiser für den Eindruck auch auf andere gebildete Hörer sein.

Fehlt selbst ein gewisser Grad von allgemeiner, von gesellschaftlicher Bildung und von Talent zur Geschicklichkeit überhaupt, dann mündet die Sache allerdings in den breiten Weg des Lebenskampfes, verschleierten Almosenempfanges, mit dem verglichen Zimmervermieten, Maschinenschreiben usw. angemessener und ehrlicher erscheint.

Zu den Hyänen des Gesangsunterrichts gehört eine Sorte von Natur mit guter Stimme begabter und daher ohne Studium rasch zu Amt und Würde gelangter Sängerinnen, die dann Jahrzehnte später, während sich die Anforderungen z. B. an die Aussprache total verändert haben, durch ihren Titel Vertrauen erweckend, Anfangsunterricht gibt, d. h. gewöhnlich nach zwei Wochen die schwierigsten Solfeggien und nach ebensoviel Monaten nebenher Lieder und die Arien singen läßt, die ihr selbst vielleicht nie gelingen, die keine Ahnung hat, wie man bei der Stimmprüfung Sopran, Mezzo und Alt unterscheidet und überhaupt nur den einen Unterschied kennt, nämlich die Solfeggien, Arien und Lieder in der Ausgabe für hohe und für tiefe Stimme.

In unzähligen Fällen werden z. B. von derartigen Lehrkräften die in den Lehrbüchern befindlichen Tabellen über Abgrenzung der Register dahin verstanden, ein jedes müsse so hoch hinaufgetrieben werden, als es die Tabelle für die betreffende Stimmgattung angibt. Doch das sind Dinge, die mehr in die Lehre von den Lücken der Gesetzgebung fallen.

Wie bei Abwesenheit aller für den Gesangunterricht prädisponierenden Bedingungen gar nicht selten gearbeitet wird, übersieht der Eintretende zuweilen mit einem Blick, der ihn die Entstehung der traurigsten Resultate in wenigen Sekunden begreifen läßt.

An dem vollständig verstimmten Klavier sitzt die Lehrerin, hinter ihr steht die Schülerin, weil erstere nicht im Besitz des betreffenden Solfeggien- oder Liederheftes ist, und singt nun in der Körperhaltung, die sich eben aus der Entfernung des Notenbuches von ihren mehr oder weniger scharfen Augen ergibt, und die Lehrerin korrigiert musikalisch und technisch, indem sie in das Singen der Schülerin hinein und zugleich mit ihr fortfahrend, die nach ihrer Meinung korrekte Art der Ausführung angibt.

Angesichts ähnlicher Gräuel ist es begreiflich, wenn aus Gesanglehrerkreisen der Ruf nach einem staatlichen Befähigungsnachweis laut wird.

Hermann Wetzel (Potsdam).

Zur psychologischen Begründung des Rhythmus und die aus ihr fließende Bestimmung der Begriffe Takt und Motiv.

Die wissenschaftliche Musiktheorie der neueren Zeit strebt mehr und mehr danach, eine festere Verbindung mit den grundlegenden philosophischen und naturwissenschaftlichen Lehren zu gewinnen. Eine fruchtbare Musikästhetik muß aus einem haltbaren systematisch-philosophischem Untergrunde herauswachsen; die Wurzeln der Klangtheorie liegen in der Akustik und Tonpsychologie; eine begründete musikalische Rhythmuslehre (Takt-, Motiv- und Periodenlehre) gewinnt sich nur, wenn man ausgeht von den Ergebnissen, die die physiologische Psychologie aus ihren Beobachtungen und Experimenten auf dem Gebiete der Zeitvorstellungen zog.

Besonders in den beiden letztgenannten musikalisch-theoretischen Fächern wirkte die Forschungsmethode Riemanns für den Verfasser der vorliegenden Studie richtunggebend. Man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet: eine, tieferen Erkenntnisbedürfnissen des Musikers genügende Theorie des musikalischen Rhythmus gab uns erst Riemann. Den eminenten praktischen Wert seines rhythmischen Systems werden die Musiker zu würdigen wissen, die es durchdrangen und selbständig schaffend und

nachschaffend erprobten. Seine psychologische Begründung ist noch unvollständig. Diese interessiert den Nur-Praktiker wenig oder gar nicht, ist doch aber für den tiefer fragenden Musiktheoretiker notwendig. Bis zu einer nennenswerten Ausführlichkeit ist sie auch wohl heute schon zu geben, da die neuere psychologische Forschung manche wertvolle Beobachtung hinzutrug, ja durch Wundt und seine Schule sogar eine Theorie des Rhythmus, wenigstens in den Anfängen schuf. — Jedenfalls wäre es jetzt schon an der Zeit, wenn die Musiktheoretiker die Daten der Psychologen sammelten und zum Ausgangsboden ihrer musikalisch-rhythmischen Untersuchungen machten.

Die vorliegenden Bemerkungen sind nun keineswegs eine derartige Sammlung, sondern nur ein Hinweis auf die Notwendigkeit einer solchen. Gelegentlich stellte ich mir aus der einschlägigen psychologischen Literatur mich interessierende Bemerkungen über rhythmische Tatsachen und Theorien zusammen. Es fehlte mir an Zeit, sie bisher zu vervollständigen. Immerhin scheint mir das Wenige, was ich zu bringen vermag, wohl schon geeignet, die Richtung anzudeuten, in der weiter zu forschen wäre.

Ein Versuch psychologischer Begründung der rhythmischen Tatsachen darf natürlich das Beobachtungsfeld nicht auf das der Musik beschränken. Der Rhythmus beherrscht gleichmäßig alle körperlichen, ja auch alle intellektuellen Betätigungen des Menschen, sofern ihr zeitlicher Ablauf im Bewußtsein existiert. Insofern nun diese Studie aus dem Vorstellungskreise des Musikers heraus entstanden ist, sei es aber einleitend gestattet, den Begriff des Rhythmus zunächst in seiner musikalischen Sonderbedeutung, und zwar in derjenigen Formulierung, die dem Praktiker am geläufigsten ist, zu fassen.

Unter Rhythmus versteht der praktische Musiker zunächst eine Gruppe von Erscheinungen aus der Gesamterscheinung, auf der ein musikalisch-ästhetischer Eindruck beruht, und zwar die durch die Zeitvorstellung vermittelten. Der Musiker glaubt meist den Begriff des Rhythmus hinlänglich definiert zu haben, wenn er den zeitlichen Verlauf der Töne als einen geordneten erkannt und beschrieben hat. Alle älteren praktischen Lehrbücher beschränken sich darauf. Wichtiger aber als die Konstatierung geordneter zeitlicher Verhältnisse in einem äußeren musikalischen Geschehen ist die Berücksichtigung der inneren intellektuellen Vorgänge, die bei diesem Effekt mitwirken. Die bestimmte Art der zeitlichen Anordnung, die ein Komponist seinen Tonfolgen als Ausdrucksmitteln in ihm voraufgegangener intellektueller ordnender Akte gab, bewirkt (das ist das Wichtigste) im Hörer ähnliche — am besten gleiche — ordnende intellektuelle Vorgänge wie auch physiologische

Begleiterscheinungen; und erst in der Auslösung dieser beiden Prozesse ist das Wesen alles rhythmischen Erlebens zu erblicken.

Aussprüche wie: „das Stück ist rhythmisch eigenartig" besagen also: „die zeitliche Ordnung der Töne weicht von den mir geläufigen Arten der Anordnung mehr oder weniger ab, weckt aber trotzdem in mir, und zwar in anregender Weise, jene intellektuellen ordnenden Vorgänge mit ihren Begleiterscheinungen." — „Das Stück ist rhythmisch uninteressant"; dieser Satz will sagen: „die zeitliche Anordnung der Töne erscheint mir so allbekannt und abwechslungsarm, daß die Auslösung der genannten Vorgänge in mir allzu automatisch verläuft." — Freilich spielen bei all diesen Urteilen harmonisch-melodische Momente mit hinein.

Man sieht also, daß die einseitige Übertragung des Begriffs Rhythmus auf die musikalisch zeitlichen — oder allgemeiner, auf die objektiven Tatsachen, in denen sich der Ablauf eines Geschehens zeitlich zu erkennen gibt, nicht angeht. Der Rhythmus ist vorwiegend eine innere psychische Tatsache und als solche sogar zumeist Bedingung der äußeren Erscheinung, an der er fühlbar wird. Die Psychologen (Wundt, Meumann) definieren den Rhythmus als einen Affekt, der sich in geordneten Bewegungen entlädt[1]. Aus dem Willen, diesen Affekt zur Entladung zu bringen, werden die rhythmischen Kunsterscheinungen geboren, die bestimmt sind, gleiche Entladungen des in jedem Hörer schlummernden Affektes zu bewirken. Aus dem Bedürfnisse nach Betätigung dieses Affektes werden an sich indifferente Folgen von Schalleindrücken, wie das regelmäßige Fallen eines Tropfens, das ebenmäßige Ticken einer Uhr (Erscheinungen, deren zeitlicher Verlauf mechanisch geregelt ist) erst zu rhythmischen Erlebnissen. D. h. diese Erscheinungen selbst sind nur das sinnliche Material, an dem wir unsern rhythmischen Affekt betätigen können, und erst diese Betätigung, die in einem Hineinlegen von Empfindungen von uns aus in die Erscheinung hinein besteht, macht diese für uns zu einer rhythmischen.

Wir haben also objektive und subjektive Bedingungen des Rhythmus zu unterscheiden. Wiewohl die subjektiven Bedingungen, d. h. die in uns (in unserer psychischen wie physischen Organisation) liegenden die ursprünglichen sind, (man denke nur an den Komponisten, der aus ihnen heraus sich erst die objektiven Bedingungen, d. s. die zeitlich folgenden Toneindrücke schafft oder auch nur vorstellt), ist es doch für uns zweckmäßiger, zuerst die objektiven Bedingungen zu erörtern, bevor wir den Fall einer rein zentralen Einleitung des rhythmischen Affekts ins Auge fassen. Diese objektiven Bedingungen liegen natürlich nur teilweise auf dem Gebiete der Musik, teilweise auf dem der Poesie. Sie beschränken sich auch

[1]) M. Keiver Smith, Rhythmus und Arbeit. Philos. Studien Bd. XVI, S. 291.

nicht auf das Gebiet der zeitlichen Künste, sondern finden sich auf dem Gesamtgebiete zeitlichen Vorstellens. Sprachliche und musikalische Rhythmik sind also nur gleichberechtigte Sondergebiete der allgemeinen Rhythmik. Die Meinung, die musikalische Rhythmik müsse aus der Sprachrhythmik abgeleitet werden, ist irrig. Beide haben gemeinsame Wurzeln. Auf diese soll in den folgenden Ausführungen hingewiesen werden.

Das Wort Rhythmus stammt vom griechischen ῥυθμὸς, das sich vom Zeitwort ῥέω (ῥυέω), fließen, herleitet. ῥυθμὸς bezeichnet nach Pape unter anderem eine jede Bewegung, besonders eine solche, bei der ein gewisses Maß stattfindet, daher: Zeitmaß, Takt. Auch hier findet man den Nachdruck auf das äußere Geschehen gelegt, der meßbare, zeitlich geregelte Abfluß eines Bewegungsvorgangs wird als das Wichtigste — weil am ersten sich Aufdrängende an der rhythmischen Gesamterscheinung bezeichnet.

Von solchen Vorgängen außer uns scheinen vornehmlich diejenigen, welche vermittelst des Gehörsinnes von uns aufgenommen werden, zur Erweckung des Rhythmusgefühls geeignet zu sein. Einer Folge von Gesichtseindrücken gegenüber stellt sich das Gefühl weit schwerer ein. Es muß vorweg gesagt werden, daß es sich dann erst einstellt, wenn wir den äußeren Vorgang durch Muskelkontraktionen oder auch nur entsprechende Innervationen nachahmend begleiten. Offenbar steht nun aber das Gehörorgan in engerer Verbindung mit den motorischen Zentren als das Auge. Streng genommen ist es also nur der Muskelsinn durch dessen geregelte Betätigung in uns das Rhythmusgefühl erweckt wird, und eine strenge Scheidung in sensorische Rhythmusempfindung und motorische ist nicht durchzuführen, da eben jede Rhythmusempfindung zugleich motorischer Natur ist. Wohl aber mag man trennen zwischen motorischer Rhythmusbildung (wie sie z. B. stattfindet, wenn ein Komponist rhythmische Tonfolgen ersinnt) und einer Rhythmusbildung, die erst durch einen äußeren rhythmischen Gehöreindruck als dessen Nachschaffung angeregt wird. Und hier mag man zwecks genauer Feststellung der einzelnen Faktoren, zunächst vom äußeren Sinneseindruck (der vorwiegend ein Gehöreindruck ist) allein sprechen. Wir wenden uns also zunächst dazu, festzustellen, welchen Ablaufsbedingungungen eine Folge von Schalleindrücken unterliegen muß, um uns als geeignet zur Erweckung unseres Rhythmusgefühls zu erscheinen. Diese Ablaufsbedingungen sind folgende:

In der Folge von Schalleindrücken müssen die Einzeleindrücke isoliert hervortreten und deutlich verfolgbar sein, d. h. kurz: die Folge muß intermittieren. Nur als solche kann sie rhythmusweckend genannt werden, und scheidet sich so von kontinuierlichen Folgen, dem musikalischen Ton und dem Schall im allgemeinen. Wir haben also zunächst eine Maximal-

grenze für die Anzahl der Einzeleindrücke in der Sekunde zu suchen. Bekanntlich beginnt bei 16 Schwingungen eines Körpers in der Sekunde die Erscheinung des Tones, falls die Schwingungen periodisch wiederkehren; folgen sie sich in dieser oder größerer Zahl unregelmäßig, so resultiert der allgemein als Schall charaktersierte kontinuierliche Sinneseindruck. Aus Untersuchungen Dietzes[1]) geht hervor, daß Gehöreindrücke noch in Abständen von 0,11 Sekunden genügend bequem unterscheidbar sind, um die Auslösung des rhythmischen Affekts zu bewirken. Den gleichen Zeitabstand nennt Bolton[2]). Andererseits muß es eine Zeitgrenze geben über die hinaus die Einzeleindrücke nicht bequem genug als Glieder einer Folge empfunden werden, sondern bereits allzu sehr den Charakter isolierter Fakta annehmen, wodurch die Erweckung des rhythmischen Affekts — der ja an die Wahrnehmung einer Sukzession von Eindrücken gebunden ist, ebenfalls unterbliebe. Nach Dietze[1]) liegt diese Zeitgrenze bei 4,25 Sek. nach Bolton[2]) bei 1,5 Sek. Vielleicht trifft ein Mittelwert das Richtige. Am bequemsten verfolgbar zeigten sich Schalleindrücke, die sich (nach Dietze[1]) in Abständen von 0,3—0,18 Sek. folgten. Hiernach scheinen also 10 Eindrücke in der Sekunde das Maximum, 3—5 die am bequemsten zu verfolgende Anzahl zu sein. Auch hier werden sich starke Unterschiede zeigen je nach der Qualität der Eindrücke, und vor allem darin, ob die Eindrücke rein als wissenschaftliches Beobachtungsmaterial oder oder als künstlerisch wirksame Eindrücke in Verbindung mit anderen Eindrücken (z. B. harmonisch-melodischen) auf den Beobachter eindringen. Die erste Bedingung, unter der ein Gehöreindruck rhythmuserweckend erscheint, läßt sich also kurz so fassen:

Ein Gehöreindruck muß innerhalb gewisser Zeitgrenzen intermittieren, d. h. in Einzeleindrücke zerfallen, die doch noch als eine Folge empfunden werden.

Hierzu kommt eine zweite Bedingung; die, daß der Gehörseindruck in regelmäßigen, bis zur Vergleichbarkeit übereinstimmenden Zeitintervallen intermittiert. Sie liegt schon in der Wurzel des Wortes Rhythmus (σϱυ, sanskrit sru, aus sar entwickelt) eingeschlossen. Eine Folge von Einzeleindrücken muß vor allem regelmäßig d. h. in (bis zu einem gewissen Grade) gleichen Zeitabständen vorübergehen, um als fließend zu erscheinen.

Selbst jenseits der Grenze, wo die Einzelwahrnehmungen zu einem Kontinuum zusammenfließen, bleibt der Unterschied, ob sie sich periodisch oder regellos folgen, erkennbar an dem Effekt, den wir als Ton und Schall (Geräusch) wohl unterscheiden. Nur der Effekt von mehr als 16 regelmäßigen Einzeleindrücken ergibt ein brauchbares Kunstmaterial, nämlich

---

[1]) Philosoph. Studien Bd. II, S. 362 ff.

[2]) Amer. Journal of Psychology Vol. VI. S. 202.

len musikalischen Klang (Ton). Ebenso ist auch nur der Effekt einer Folge von veniger als 10 regelmäßigen Einzeleindrücken als Kunstmaterial zu verwenden; man könnte ihn die rhythmuserweckende Folge oder kurz rhythnische Folge, im Gegensatz zur unrhythmischen, nennen. Wie sich zum one der Schall verhält, so verhält sich die unrhythmische Folge zur hythmischen.

Es muß besonders betont werden, daß die Gleichheit der Zeitabschnitte ur eine sehr bedingte ist. In der Praxis — speziell der musikalisch-ünstlerischen sind die am bequemsten auffaßbaren Zeitstrecken — Zähleiten genannt, meist bis zu einem beträchtlichen Grade ungleich. Der pieler und Hörer empfindet das aber so lange nicht als störend, als er nstande ist, die Strecken trotz ihrer objektiven Ungleichheit als Vergleichsbjekte zueinander in Beziehung zu halten. Immerhin muß jedes für as Empfinden nennenswerte Abweichen von der Gleichheit der Zeitstrecken s ein Hemmnis für die Rhythmusempfindung betrachtet werden, daß er beim künstlerischen Herstellen von Rhythmen als ein Energie anornendes Element ästhetisch wertvoll werden kann; ebenso wertvoll kann er auch bei entgegengesetzten ästhetischen Forderungen das strenge Einlten der Zeitgleichheit wirken, und dieses ist sicher stets das schlichtere, mentarere Wirkungsmittel.

Die bis hier besprochenen Ablaufsbedingungen können als objektive ndestbedingungen bezeichnet werden, denen eine Folge von Gehörseinücken genügen muß, um als rhythmusweckend — kurz rhythmisch lten zu können. Man wird dergleichen Folgen in der Natur ausschließh unter den aus einer mechanisch oder organisch-physiologisch geregelten aftquelle fließenden antreffen. Ich nenne nur kurz einige Beispiele. chanisch geregelte Folgen von Gehöreindrücken sind: das gleichmäßige llen eines Tropfens, alle Geräusche, die von in Bewegung befindlichen schinen oder Uhrwerken herrühren; physiologisch geregelt sind: das hen, Rammen, Dreschen, kurz alle Äußerungen des tierischen Organiss, sofern sie der Erreichung eines Zweckes dienen. Endlich sind auch besonders wichtig die unwillkürlichen Stoffwechselfunktionen, des Atmens l des Blutkreislaufs (Herzschlag und Puls) zu nennen. Das Einhalten cher Zeitteile von mittlerer Zeitdauer erscheint uns bei diesen, ohne en künstlerisch-rhythmischen Selbstzweck eingeleiteten Schallfolgen als nnzeichen eines normalen Funktionierens der Kraftquelle. Zu diesen beiden destbedingungen für die Auslösung des Rhythmusgefühls im Beobachter t aber bei all solchen physiologisch oder mechanisch geregelten Schallen ein periodischer Wechsel in der Qualität und Intensität der Einzel-

eindrücke. Keine Uhr schlägt völlig gleich, keine Maschine stampft absolut gleich, jeder Mensch tritt mit dem einen Fuße stärker auf als mit dem anderen, jeder normale Pulsgang läßt einen Wechsel zwischen einem stärkeren und einem schwächeren Schlage erkennen. So wird durch diesen periodischen Wechsel in den objektiven Verhältnissen ein physiologisch bedingter periodischer Wechsel in der Aufmerksamkeit des Beobachters (indem sie an den objektiv stärker betonten und zeitlich gedehnteren Schlägen vorwiegend haftet, in bestimmte Bahnen gelenkt — ganz besonders in den künstlerischen Klangfolgen, wo der Komponist stets einen bestimmten regelmäßigen Wechsel, nicht selten auch stellenweise einen unregelmäßigen von Zeiteinheiten mit gewichtigem musikalischen Inhalte und solchen mit leichterem beabsichtigt, den im Sinne des Komponisten nachzuerleben Sache des verständnisvollen Spielers und Hörers ist.

Dieser periodisch regelmäßige Aufmerksamkeitswechsel ist ein neues hochwichtiges Moment für das rhythmische Empfinden. Der Umstand, daß er durch — so gut wie — alle denkbaren sich uns darbietenden Folgen von Schalleindrücken in bestimmter Weise herbeigeführt wird, darf abe nicht zu der Annahme verleiten, daß er sich nur dann einstellt, wenn e durch äußere Bedingungen erst geweckt wird. Er stellt sich vielmehr auch wahlfrei — aus rein subjektiven psychischen und physiologischen Gründen — ein, wenn die äußere Erscheinung nur die bereits beschriebenen zwei Mindestbedingungen zur Erweckung des rhythmischen Fühlens erfüllt. Er ist als ein subjektives Plus, das wir aus uns heraus zu den objektiven Tatsache hinzufügen, in sie hineinlegen können und hineinlegen müssen, wenn wi zu einer Rhythmusempfindung gelangen wollen.

Um nun zu erfahren, worin diese subjektiven Bedingungen der Rhythmus empfindung bestehen, tut man gut, nur die objektiven Mindestbedingunge vorauszusetzen und zu betrachten, wie zu diesen die subjektiven Bedin gungen hinzutreten. Die Psychologen konstruierten sich zu diesem Zweck einen Apparat, der als Präzisionswerk imstande ist, eine Folge von quali tativ und intensiv für das menschliche Ohr völlig gleichartigen Schlägen i gleichen Zeitintervallen herzustellen, den sogen. Schallhammer, eine A Präzisionsmetronom.

Es sind wiederum die bereits angezogenen Arbeiten von Bolton un Dietze, sowie auch (indirekt) die Untersuchungen von M. Keiver-Smith aus denen interessante Beobachtungen über das subjektive Rhythmisiere zu entnehmen sind. — Wenn man eine Reihe von Schlägen, mit dem Schal hammer in mittleren Zeitabständen gegeben, aufmerksam verfolgt, so zeig sich folgendes:

Wiewohl die Schläge intensiv und qualitativ gleich sind, erscheinen sie dem Beobachter bald ungleich, und zwar in regelmäßigem Wechsel. Personen, welche von dem objektiven Tatbestande nichts wissen, meinen, der Apparat gäbe wechselnd einen stärkeren und einen schwächeren Schlag. Des ferneren beginnt der Beobachter bald unwillkürlich je zwei solcher Schläge zu einer Gruppe zusammenzuordnen. Die daneben bestehende Möglichkeit der Zusammenordnung von je 3 Schlägen zu einer Wahrnehmungseinheit, indem man erst jedem dritten Schlage größeres Gewicht anempfindet, scheint seltener ergriffen zu werden, wie ich auch aus meinen eigenen Beobachtungen bestätigen möchte. — Am bequemsten wird eine Reihe mit der Vorstellung eines schweren Schlages eingeleitet.

Der primitiven Gruppierungsmöglichkeiten bestehen nun folgende: erstens für gerade Gruppen[1]): die Ordnung schwer-leicht, schwer-leicht usw., oder die umgekehrte Ordnung: leicht-schwer, leicht-schwer usw. Jeder Schlag möge durch einen schwarzen Notenkopf dargestellt werden, dann bietet sich ein folgendes Bild:

1. ● ● ● ● ● ● ● ● usw. 2. ● ● ● ● ● ● ● ● usw.

Zweitens für ungerade Gruppen (dreizeitige)

1. die Ordnung leicht-leicht-schwer usw.: ● ● ● ● ● ● usw.

2. die Ordnung leicht-schwer-leicht usw.: ● ● ● ● ● ● usw.

3. die Ordnung schwer-leicht-leicht usw.: ● ● ● ● ● ● usw.

Über die ästhetischen Unterschiede dieser fünf Typen kann hier nichts Näheres gesagt werden, außer daß die geraden Typen dem schlichten, ungeschulten Empfinden näher liegen, als die ungeraden. Unter den graden Typen scheint der trochäische Typ dem jambischen gegenüber der schlichtere, leichter zu ergreifende zu sein. Aus eben diesem Grunde ist aber der jambische der energievollere und daher ästhetisch wertvollere. Alle fünf Typen sind in der Musikübung geläufig.

Entscheidend für die Gruppenempfindung — oder wenn wir mit Riemann sprechen für die Motivempfindung — ist das ununterbrochene Hinüberströmen der Apperzeption von dem Inhalte der einen Zeit zu dem der folgenden (und eventuell dritten), soweit sie zu einem Motiv gehören. Zwischen zwei Motiven ist dagegen ein Aussetzen der Apperzeption ebenso

---

[1]) Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß wir hiermit bei dem Riemannschen Motivbegriffe angelangt sind. Man setze nur statt eines Schlages einen musikalischen Ton und man hat die möglichen Urformen aller musikalischen Motivbildungen.

charakteristisch; — eine „Atempause“ der Apperzeption trennt je zwei Motive, die ihrerseits eine Wahrnehmungseinheit bilden.

Der Hörer hat die Neigung, die einmal eingeleitete Form seiner subjektiven Rhythmisierung (wie wir das Hineinfühlen verschiedenen Gewichtes in objektiv identische Schalleindrücke nennen wollen) beizubehalten. Ein Umspringen der rhythmischen Auffassung ist aber gleichwohl möglich, wenn auch mit einer psychischen momentanen Kraftentfaltung verbunden. Gerade der Umstand, daß es möglich ist, ein und dieselbe Folge von Schalleindrücken verschieden zu gruppieren, beweist aber, daß der Ursprung dieses Gruppierens in unserer — psychischen und physischen — Organisation liegt. Das Gruppieren ist unsere eigene rhythmische Leistung, die an einem geeigneten sinnlichen Objekt, wie z. B. einer zeitlich regelmäßigen Folge von Schalleindrücken betätigt wird. — Liegt nun bei diesem sinnlichen Objekte bereits ein periodischer Wechsel, z. B. der Intensität der Schläge, vor (wie in den meisten Fällen), so wird dieser objektive Wechsel naturgemäß auch das subjektive Rhythmisieren in seine Bahnen lenken. Für die Kraft und Selbständigkeit der subjektiv-rhythmischen Leistung spricht aber gerade unter solchen Verhältnissen der Umstand, daß wir sogar imstande sind, entgegen dem objektiven periodischen Intensitätswechsel, falls dieser nicht zu stark ist, eine eigene selbstgewählte Gruppierung festzuhalten. So gelingt es wohl, in eine Folge von Metronomschlägen, von denen deutlich jeder zweite intensiv hervorragt, eine Gruppierung von je drei Schlägen hineinzulegen.

Das Streben nach Gruppierung der Einzeleindrücke zieht nun noch weitere Kreise. Es werden nicht nur zwei oder drei benachbarte Schläge (mittlerer Zeitdauer) zum Motive zusammengeschlossen, sondern auch darüber hinaus zwei oder drei Motive zu einer höheren Gruppe und von diesen wiederum je zwei oder drei zu noch umfassenderen rhythmischen Gebilden. Bei dieser Gruppierung im großen wird das Gebiet der unmittelbaren Zeitvorstellung überschritten, und die Gruppierung ist nur noch mit Hilfe von Erinnerungsbildern möglich, wird also immer blasser und loser, je mehr die einzelnen zu gruppierenden Glieder bereits das Gebiet der unmittelbaren Zeitvorstellung überragen.

Dergleichen Gruppierungen im großen beobachtete Dietze und fand, daß der Umfang des Bewußtseins dadurch sich merklich erweiterte. In der Musik beruht auf ihr das, was gemeinhin als Periodenbau bezeichnet wird.

Gehen wir nun von der Beschreibung der subjektiven Tatsachen der Rhythmusempfindung dazu über, für sie ursächliche Vorgänge in uns anzuführen. Der Vorgang des subjektiven Rhythmisierens stellt sich in erster

Linie als ein Inkrafttreten intellektueller Kräfte dar. Wundt bringt nach Meumann[1]) „die Gesamtheit der rhythmischen Erscheinungen in Zusammenhang mit einer allgemeinen psychischen Funktion: der Ordnung succedierender Empfindungen zu Vorstellungen, durch welche die Reihe unzusammenhängender Schalleindrücke oder Töne zu einem leicht überschaubaren Ganzen wird“. Die Meinung der Forscher geht nun, wie es scheint, allgemein dahin, daß diese Ordnung erreicht wird durch eine periodische Verteilung der Aufmerksamkeit.

Es ist bekannt, daß unsere sinnliche Apperzeption regelmäßigen Schwankungen unterworfen ist. Diese lassen sich am besten bei Empfindungen nit geringster Wahrnehmbarkeit feststellen. Ferne lichtschwache Sterne entchwinden bei längerer anhaltender Beobachtung und tauchen nach einem ;eitintervall wieder auf. Die gleiche Beobachtung wird man machen, wenn ıan das eben noch vernehmbare Ticken einer Taschenuhr bei Nacht verolgt. Lange[2]) berechnete nun die Schwankungsperiode bei Gehörempfinungen auf 3,5 bis 3,8 Sekunden. Er definiert die Aufmerksamkeit als in Vermögen, zu einer realen und konstant bleibenden Empfindung ihr rinnerungsbild hinzuzufügen und so die Empfindung vorübergehend zu erstärken. An diesem Prozeß unterscheidet er vier Stadien: 1. den Willen, ne bestimmte Vorstellung zu verstärken; 2. die dazu nötige Bewegung nd der Innervationsimpuls, bei Gehörvorstellungen des Stimmapparates ‚inneres Wort“); 3. die erzielte Verstärkung der mit dieser Bewegung ssozierten Vorstellung; 4. die zentrale Ermüdung, welche nach 2 bis 4 ekunden eintritt. Als physiologische Normalzeit nimmt er nun nicht diese ınze Ermüdungsperiode, sondern den dritten Teil, wegen der drei in ihr ıterscheidbaren Stadien: 1. Innervationsimpuls; 2. Hervortreten der mit m assoziierten Vorstellung; 3. Sinken der letzteren. Und so gelangt auch zu der, wie es scheint, allgemein anerkannten Einheitsgröße des Zeitsinns, e als etwas weniger als eine, etwa 0,7 Sekunde, angenommen wird.

Auch das scheint allgemein anerkannt zu sein, daß diese Zeiteinheit gleich bedingt ist durch die in den gleichen Intervallen erfolgende Beülung des Gehirns in unserem Blutkreislauf. Der Herz- und Pulsschlag s normalen Menschen bewegen sich gleichfalls in diesem Zeitmaß.

Direkt ausgesprochen hat diese Ansicht an mehreren Stellen schon K. Chr. F. Krause, am klarsten in seinem System der Ästhetik, S. 364: „Tempo und Takt hat seine gleichbleibende Grundeinheit in den unwillkürlichen, n leiblebenlichen Bewegungen des Leibes.“ Ferner: Theorie der Musik,

[1]) E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik der Rhythmus. Habilitationschrift Leipzig. 1894, S. 36, und Wundt, Philos. Studien Bd. X.

[2]) N. Lange, Beiträge zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit und der iven Apperzeption. Phil. Stud. IV, 390 ff.

S. 163: „Für den menschlichen Geist, sofern er mit dem Leibe in Ve
bindung steht, ist das Grundmaß der Geschwindigkeit seines Lebensgang
der Pulsschlag oder Herzschlag, wonach sich auch alle Erweise des äußere
Lebens in Ansehung der Geschwindigkeit richten." — „Der Gang des Puls
beim Menschen bestimmt das Tempo, welches man andante nennt", us

Daß eine enge Beziehung zwischen Rhythmusempfindung und diese
unwillkürlichen organisch-rhythmischen Funktionen besteht, haben ausfüh
licher neuere Versuche, z. B. die von Mentz, erwiesen. Es zeigte sich, da
der Atem, sowie Herz- und Pulsschlag durch das Anhören von Schalltakt
beeinflußbar sind, „indem sich die Pulsfrequenz verändert und die Aten
gipfel . . . . die Tendenz zeigen, mit den rhythmischen Zählzeiten zusamme
zufallen" (Meumann).

An diese physiologischen Bedingungen ist nun die rein psychisc
Grundtatsache aller Rhythmusempfindung gebunden, der Wechsel von E
wartung und Befriedigung, Spannung und Entspannung der Apperzeptio
Lassen es die objektiven Verhältnisse zu, daß dieser Wechsel in den -
unserer Organisation gemäß — bequemsten Zeiteinheiten vor sich geh
so entsteht weder ein Gefühl der zu raschen, noch der zu langsamen B
friedigung der Erwartung des kommenden Eindruckes. Das ist der Fa
wenn die zeitliche Erneuerung der Apperzeptionseinheiten etwa in A
ständen von 0,7 Sekunden erfolgt. In der Musik wäre das z. B. eine Moti



folge wie diese: bei einem Tempo v ♩= 72. Die Apperzeptionseinheit — musikalisch Zählzeit genannt — i
durch die Viertelnote bezeichnet. Sie kann, und zwar mit Verstärku
des rhythmischen Eindrucks, mit Unterteilungswerten erfüllt werden, oh
daß ihr Wert als Einheitswert dadurch in Frage gestellt wird. Er
wenn die Zählzeiten sich von jener mittleren Zeiteinheit entfernen, en
steht der Eindruck des Drängenden oder Schleppenden.

Es wurde bereits (S. 103) gesagt, daß eine rein sensorische, nur in d
Perzeption eines gegebenen rhythmischen Geschehens bestehende Rhythmu
empfindung nicht existiert. Zu den eben erwähnten intellektuell
ordnenden Vorgängen gesellen sich, wie schon aus der Definition d
Aufmerksamkeitsbegriffs (S. 109) hervorging, stets physiologische Beglei
erscheinungen.

Jeder weiß, wie eng mit der Wahrnehmung rhythmischer Erscheinu
gen die Neigung zu sog. Taktierbewegungen verbunden ist. Man ka
annehmen, daß sie bei jedem rhythmischen Erleben vorhanden sind, we

ıuch in verschiedener Stärke. Sie werden sich um so energischer ein- ıtellen, je schwächer die intellektuellen rhythmischen Fähigkeiten sind, je nühevoller das Gruppieren gelingt. Wer noch nicht imstande ist, die den ·hythmischen Fluß eines Musikstückes regelnden Zeiteinheiten leicht zu ·rkennen und sie und ihre Inhalte klar bewußt zu gruppieren, greift gern u dem Unterstützungsmittel der Taktierbewegungen, die derjenige ent- ·ehren kann, der die eine rhythmische Erscheinung beherrschende Ordnung ·ereits kennt, oder doch auf Grund einer allgemeinen Beherrschung der hythmischen Gesetzmäßigkeiten imstande ist, sie leicht aus der einzelnen ·rscheinung zu entnehmen.

Es wäre aber falsch, anzunehmen, daß jemals ein Zustand des rhyth- ·hen Erlebens eintreten könnte, bei dem solche Begleitbewegungen völlig erschwinden. Die räumliche wie zeitliche Empfindung ist unlöslich an ıser Muskelgefühl gebunden. Und wie wir eine räumliche Vorstellung ·st von dem Momente an gewinnen, wo wir den vorzustellenden Körper ·tasten, d. h. die entsprechenden Innervationsimpulse — hier der Augen- uskulatur — vollzogen haben, so ist eine Vorstellung von Zeitintervallen ır durch einen parallelen Vollzug von Kehlkopfinnervationen zu gewinnen.

Diese, die Rhythmuswahrnehmung begleitenden Bewegungen können ; Nachahmungen des objektiven Vorgangs verstanden werden. Die ysiologisch oder mechanisch-gesetzmäßig geregelten Kraftimpulse, die ı bedingen, muß das den Vorgang perzipierende Subjekt am eigenen ibe mitfühlen und nacherleben, um zum vollen rhythmischen Erlebnis gelangen.

Es würde nun für den menschlichen Organismus einen belastenden ıfwand von Kontrollmomenten bedingen, um eine Reihe von Innervationen, p. Kontraktionen zu erzielen, die sich der Intensität nach möglichst ichen. Es müßte ein fortwährendes angespanntes Streben nach Gleich- t der Einzelkontraktionen wacherhalten werden. Diesem Zwange ent- ht sich der Organismus am ehesten dadurch, daß er in seinen (nach- nenden) Begleitbewegungen einen periodischen Wechsel von leichteren l stärkeren Kontraktionen einhält. Ein solcher Wechsel bedeutet für eine gleiche funktionelle Erleichterung, wie der periodische Aufmerk- ıkeitswechsel für unsere intellektuellen Kräfte. Bei der unlösbar engen bindung, in der beide Kräfte in uns zusammenarbeiten, um gemeinsam Effekt zu erzielen, den wir rhythmisches Erleben nennen, ist ja auch völliges Parallelgehen der Arbeitsweisen selbstverständlich.

Hiermit hätten wir die objektiven und subjektiven Bedingungen, unter ·n eine Rhythmusempfindung zustande kommt, in ihren Hauptmomenten

angedeutet. Wir gingen dabei von der Annahme aus, daß ein äußeres Geschehen den Anlaß zur Rhythmusempfindung bot. Daher fragten wi zunächst, welchen zeitlichen Ablaufsbedingungen ein solches Geschehen (eine Reihe von Schalleindrücken) genügen müsse, um zur Erweckung des rhythmischen Affekts geeignet zu sein. Wir fanden ein Intermittieren in mittleren gleichen Zeitintervallen als Mindestbedingungen, zu denen noch in fast allen Fällen ein regelmäßiger Wechsel in der Intensität und Qualität der Schalleindrücke sich gesellt, der dann das subjektive Rhythmisieren gleich in bestimmte Bahnen lenkt.

Zu diesen objektiven Bedingungen des rhythmischen Eindrucks gesellen sich subjektive, und zwar als intellektuelle: ein periodischer Wechsel der Aufmerksamkeit. Endlich gehen damit parallel physiologische Begleitbewegungen, die als ein Nachahmen des objektiven Vorganges zu verstehen sind; auch diese Begleitbewegungen beherrscht ein regelmäßiger Intensitätswechsel.

Als das entscheidende Moment der Rhythmusempfindung ist das Zusammenfassen je zweier oder dreier Eindrücke zu Gruppen (Motiven) zu betrachten. Die Eindrücke schließen sich am leichtesten zu einer Wahrnehmungseinheit zusammen, wenn ihre Sukzessionsgeschwindigkeit mit de mittleren Zeiteinheit (0,7 Sek.) zusammenfällt oder sich ihr doch annähert so daß eine solche Gruppe von zwei oder drei Eindrücken (Motiv) mi einer weder all zu gedehnten noch verkürzten Apperzeptionswelle zusammenfällt, die im Durchschnitt etwa 1—2 Sekunden währt.

Folgen sich die Schalleindrücke nun z. B. doppelt so schnell, etwa in Abständen von 0,3 Sekunden so werden diese Einzeleindrücke nur al Unterteilungen (Halbierungen) der Zählzeit leise mitempfunden, und in noch höherem Grade ist das der Fall bei den Vier- und Achtteilungen. Trot der wechselnden Zahl der realen Eindrücke und der Verengung ihres zeitlichen Abstandes haftet die Apperzeption mit voller Deutlichkeit nur a denjenigen von ihnen, deren zeitliche Distanz der normalen Zeiteinheit an nächsten steht. Es wird aber angenehm empfunden, wenn diese mittler Zeitstrecke untergeteilt, z. B. halbiert wird, da dann die Einzeleindrück (als Unterteilungswerte) sich in den Zeitdistanzen folgen, die am bequemste verfolgt werden können, d. s. $^1/_5$—$^1/_3$ Sekunden (s. S. 104). Man unterscheid also wohl zwischen jener Zeitstrecke, die das Mittelmaß abgibt für di Sukzession von Einzeleindrücken, und jener etwa doppelt so langen normalen mittleren Zeiteinheit, deren Inhalte sich am bequemsten zu zweie oder drei zu einer Apperzeptionseinheit (Motiv) zusammenschließen.

Ein Motiv, das z. B. die Inhalte zweier Zählzeiten mittlerer Daue (0,7 Sec.) zusammenschließt (in der Folge leicht-schwer), wird also nich in dieser Form: ♩ = 72 ♩|♩, sondern etwa in diesen Formen: ♫|

ɔder , auch wohl so: seine befriedigendste, rhythmisch ınregendste und einprägsamste Fassung erhalten.

Erst wenn, wie häufig in der Musik, der künstlerisch-sinnvolle Zusammen-ıang dazu zwingt, Eindrücke von kürzerer oder längerer Dauer, als die nor-ııale Zeiteinheit, als Zählzeiten zu nehmen und mit ihren Inhalten zu Mo-ıiven zusammenzuschließen, empfindet man diesen Zwang als Temposteige-ung oder Verlangsamung, indem die normale Länge der Apperzeptionswellen erkürzt oder gedehnt werden muß, was natürlich nur innerhalb enger renzen möglich ist. Man sieht, daß die Bewertung des Tempos vor-iegend von dem zeitlichen Verhältnis abhängt, in welchem die Zählzeiten ır normalen Zeiteinheit stehen. „Das Tempo ist also der eigene lebendige uls einer Melodie, der gegenüber dem normalen Puls des gesunden Menschen ıittleren Alters ein erregter oder ein gehemmter sein kann."[1]) Immerhin ɔielt die Art der Unterteilung der Zählzeiten doch auch eine wesentliche olle und noch mehr, wenn das Verhältnis von Zählzeit und Motivzeit cht 1 : 1, sondern 1 : 2 oder gar 1 : 3 ist. Auf dieser Erscheinung, daß st 2 oder 3 Zählzeiten eine Motivzeit bilden, die sich ihrerseits zu zweien ler dreien zu einer gesteigerten Motivbildung zusammenschließen, beruht r Andanteeindruck, den viele Allegrosätze, z. B. fast alle Anfangssätze r Beethovenschen Sonaten, machen. (S. a. S. 120.)

Nur was innerhalb einer Apperzeptionswelle aufgefaßt wird, ist als ɔtiv anzusprechen, und als solches dem Gebiete der unmittelbaren Zeit-rstellung zugehörig. Die ferneren, größeren rhythmischen Zusammen-ılüsse, auf denen der musikalische Periodenbau und der Strophen- und rsbau in der Poesie beruhen, fallen ins Gebiet der mittelbaren Zeit-rstellung, das übrigens durch die subjektiv-rhythmische Gruppierungs-igkeit beträchtlich erweitert wird. Die Grenzen dieses Gebietes sind ɔh Wundt bestimmt »durch die zeitlichen Bedingungen der leicht und her auftretenden Erneuerung einer eben abgelaufenen Vorstellung«.

Hiermit sei unser kurzer Überblick über die objektiven und subjek-en rhythmischen Tatsachen, durch deren Vereinigung ein lebendiges thmisches Erlebnis zu Tage tritt, beschlossen. Das Gebiet, das sie en, mag als Gebiet des sensorisch-rhythmischen Empfindens bezeichnet den. Es ist damit gesagt, daß eine objektive (rhythmische) Erschei-g ursächlich wirkt, und die subjektiv-rhythmischen Leistungen zur Be-gung erweckt.

Diesem sensorisch-rhythmischen Gebiete träte eines, welches das mo-sch-rhythmische Empfinden umfaßt, gegenüber. Hier steht der Wille

[1]) H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903. S. 7.

zum rhythmischen Erleben am Anfange, und er schafft entweder durcl entsprechende Innervation in der Vorstellung oder durch Muskelaktior reale, rhythmusweckende objektive Verhältnisse zugleich mit den intellek tuellen rhythmisierenden Faktoren. Solcher Art ist das rhythmische Er leben des Komponisten, der aus dem Bedürfnisse nach Betätigung der in ihm ruhenden rhythmischen intellektuellen Kräfte, unvorbildliche Ton folgen sich erzeugt, oder nach freier Wahl bereits geschaffene in der Er innerung reproduziert. Offenkundig treten hierbei die intellektuellen Kräft als erste in Funktion, und die physiologischen Begleitbewegungen über nehmen den Dienst der Herstellung des illustrierenden objektiven rhyth mischen Tatbestandes.

Gerade entgegengesetzt ist das Verhalten des musikalischen Hörers an den in indifferentem Zustande ein objektiver rhythmischer Vorgan (hier ein Musikstück) herantritt und seine intellektuell- und physiologiscl rhythmischen Kräfte zum Mitspielen bringt.

Es mögen noch einige musikalisch-rhythmische Nutzanwendunge aus den voraufgegangenen allgemein-rhythmischen Erwägungen gezoge werden. Sie müssen hier aber nur auf die beiden Grundbegriffe Tak und Motiv beschränkt bleiben.

Ein Takt ist eine Zeitmaßstrecke. Als geläufigste zeitliche Maßein heit — etwa dem Zentimeter vergleichbar — muß uns die Zählzei gelten, die übrigens keine fixe Zeitgröße, sondern in ihrer Dauer vo Fall zu Fall innerhalb gewisser Grenzen dehnbar ist. Ihr zeitlicher Mittel wert beträgt 0,7 Sek. und sie kann bis etwa zur Hälfte dieses Werte zusammengedrängt (Presto) resp. auf das Doppelte gedehnt werden (Largo)

Das nächsthöhere Zeitmaß, der Takt umfaßt nun zwei oder dre solcher Zählzeiten. In der musikalischen Tonschrift gilt die Regel, de Takt vom Eintritte einer schweren Zählzeit an bis zum Beginn der näch sten schweren zu rechnen, und diese Auffassung graphisch so darzusteller daß ein senkrechter Strich durch das Liniensystem — der Taktstrich, vo diejenige Note gestellt wird, mit der die schwere Zählzeit beginnt.

Diese Bestimmung, mag sie auch rein konventionell sein, ist vorzüg lich getroffen, denn der Taktstrich würde — wenn er in praxi nac dieser Regel gesetzt ist — nicht nur zu einem Zählzeichen, das uns be quem über den Ablauf zweier oder dreier Zählzeiten orientiert, sonderr was wichtiger ist, zu einem Zeichen, das zugleich die motivische Grup pierung teilweise erkennen läßt, indem wenigstens der Schwerpunkt jede Motives durch ihn markiert wäre.

Dieser seiner vornehmeren Bedeutung sollte sich auch die andere –

die eines Abzählzeichens von je 2 oder 3 Zählzeiten — unterzuordnen. In Stücken mit völlig ebenmäßigem rhythmischem Verlaufe, in denen stets jede zweite oder dritte Zählzeit als schwer empfunden wird, könnte der Taktstrich beide Bedeutungen zugleich erfüllen. In allen rhythmisch freien Werken dagegen, wo der Wechsel von leichten und schweren Zeiten häufig unregelmäßig wird, darf der Taktstrich nicht mehr in regelmäßigen Abständen (nach je zwei oder drei Zählzeiten) stehen, sondern seine Stellung hat sich dem Wechsel der schweren Zeiten anzupassen.

Eine solche einheitlich geregelte Stellung des Taktstriches findet sich leider bei keinem Komponisten, am wenigsten bei denen, die rhythmisch kühn konzipierten, also den Großmeistern. Sie waren eben, mangels ausreichenden theoretischen Wissens außer Stande ihre ungewöhnlichen rhythmischen Erlebnisse begrifflich sich selbst klar zu machen, und — als Ausdruck dieser begrifflichen Klarheit — sie in einer einheitlichen Zeichenschrift zu fixieren. So verzichteten sie zumeist gänzlich darauf, den Taktstrich zu einem rhythmischen Schwerpunktszeichen zu erheben, und verwendeten ihn nur in der untergeordneten mechanischen Bedeutung eines Abzählzeichens. Doch auch in dieser Stellung hat er bei ihnen verschiedene Bedeutung, denn oft zählt er nur eine Zählzeit ab, z. B. in fast allen Scherzi, überhaupt allen rascheren Dreivierteltakten, (wo die 𝅗𝅥. Zählzeiten sind), bisweilen steht er in zu großen Abständen, indem er erst bei jedem zweiten Motive steht, oder er markiert eine gerade Taktordnung, während eine ungerade herrscht. Entgegen dieser verwirrenden Vieldeutigkeit des Taktbegriffes in der Praxis, muß der Theoretiker an der folgenden Definition festhalten:

Ein Takt ist eine Zeitmaßstrecke, die von dem Eintritte eines Motivschwerpunktes bis zum Schwerpunkte des folgenden Motivs läuft, und sich in zwei oder drei Zählzeiten (Motivzeiten) (s. S. 119ff.) *gliedert.*

Eine einheitlich geordnete Taktlehre wäre schon durch *Riemanns* „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ ermöglicht, wenn die Theoretiker von dieser Grundlage aus an ihren *praktischen* Ausbau ingen.

Der zweite, noch bedeutsamere musikalisch-rhythmische Grundbegriff t der des *Motivs*.

Um rasch eine Definition dieses Begriffes zu gewinnen, beschränken ir uns am besten auf ganz primitive musikalische Verhältnisse. Wir ollen annehmen, der musikalische Eindruck bestehe aus einer Folge eich hoher Töne, die sich in gleich langen Zeitabständen von annähernd 7 sec. folgen. Jeder Ton stellt also den Inhalt einer mittleren Zählzeit) dar, die er durchklingt: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ Nun hat der

Schöpfer einer solchen Tonreihe folgende Möglichkeiten, seinen rhythmischen Affekt an ihr zur Betätigung zu bringen:

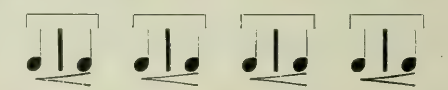
1. er faßt je zwei Töne zusammen, d. h. er bildet, musikalisch-technisch ausgedrückt, gerade Takte, wenn man das zeitmessende des Vorgangs betont, — gerade Motive, wenn man auf die Zusammenfassung der Inhalte zu Wahrnehmungseinheiten Nachdruck legt. Das bewirkt er in sich durch verstärkte Apperzeption jedes zweiten Tones, und für den Hörer durch entsprechende verstärkte Intonation desselben. Diese wird erzielt durch ein dynamisches Hervorheben, oder durch eine zeitliche (irrationale) Dehnung (cf. Riemanns agogischen Akzent ^).

Das übliche graphische Darstellungsmittel seiner Absichten für den Spieler sollte der Taktstrich sein, den der Komponist vor die als schwer empfundenen Noten zu stellen hat. Das Bild würde sich also so gestalten, wenn man annimmt, daß die Reihe mit einem schweren Tone eingeleitet wurde.

Mit dieser Aufzeichnung hat nun aber der Komponist sein rhythmisches Erlebnis an der Tonreihe nur zum Teil, wenn auch in seinem wichtigsten, dargestellt. Wir wissen jetzt wohl, daß es in dem Zusammenschließen zweier Töne zu einer Wahrnehmungseinheit — musikalisch-technisch zweizeitiges Motiv genannt — besteht, wie aber der Komponist dieses Zusammenschließen vollzogen hat, das ist aus der obigen Aufzeichnung noch nicht zu ersehen, denn es bestehen zwei Möglichkeiten:

a) entweder schließt der Komponist den leichten Ton an den voraufgehenden beginnenden schweren an, oder anders ausgedrückt, er läßt den schweren Ton ausklingen in den ihm folgenden leichten. Diese Gruppierungsform ergibt den sogenannten fallenden oder volltaktigen zweizeitigen Motivtypus:

b) Die zweite Möglichkeit ist diese: der Komponist schließt den leichten Ton mit dem ihm folgenden schweren zusammen, läßt jenen zu diesem hinstreben. Hier beginnt also das Motiv mit dem leichten Werte (steigender oder auftaktiger zweizeitiger Motivtypus).



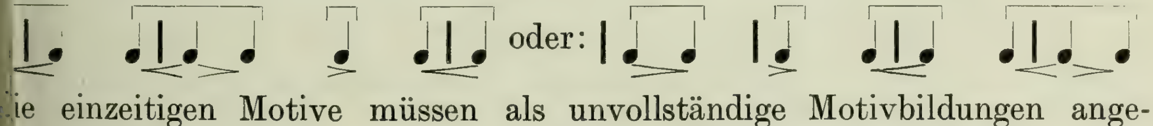
Die hier angewendeten Schwellungszeichen eignen sich weit besser als Akzentzeichen dazu, das Zusammenschließen zweier Werte zu einer Wahrnehmungseinheit zu versinnbildlichen. Das Charakteristische des motivischen Erlebens ist ja das kontinuierliche Fortschreiten der Apperzeption von einer Tongebung zur andern in anwachsender oder abnehmender Intensität. Das soll durch die Zeichen < und > symbolisiert werden.

Diese sind hier also nur als Zeichen für das Anwachsen und Abnehmen der Apperzeption zu verstehen, nicht als dynamische Schwellungszeichen. Denn das instrumental-dynamische Anwachsen und Abnehmen kann sowohl parallel mit dem der Apperzeption gehen, als auch ihr entgegen.

Diese beiden zweizeitigen Formen stehen sich in ihrer ästhetischen Wirkung gegensätzlich gegenüber, gemäß der gegensätzlichen Art der rhythmischen Energieentfaltung, die zu ihrem Erleben bedingt wird.

Die erste Form , die sogenannte volltaktige, d. h. von Taktstrich zu Taktstrich zu lesende Form, ist offenbar die dem primitiven gewöhnlichen Empfinden näherliegende, wie verschiedene psychologische Experimentatoren erkannten. Sie erlebt sich bequemer, weil ihr Durchaufen ein Bergablaufen ist; aus eben diesem Grunde ist sie auch der Mehrzahl der Musiker so lieb. Es musiziert sich sicher und gut danach, ınd man kommt so leicht nicht aus dem Takt. Natürlich ist sie nur ine Form des rhythmischen Erlebens des zweizeitigen Motivs, und zwar lie trägere, energieärmere. Ihre Alleinherrschaft auf längere Zeit prägt len von ihr beherrschten Tonfolgen etwas allzu Schwerfälliges, Triviales uf. Und so ist sie nur vorübergehend als Kontrast zu der ungleich ebensvolleren Art des Gruppierens, die man die auftaktige nennt, wertvoll. as Erleben der Form gleicht einem Bergansteigen; der Schwernd Zielpunkt des Apperzeptionsverlaufes liegt an seinem Ende, und bis r erreicht ist, wächst die Energie der Apperzeption.

In der musikalischen Praxis ist es nun die Regel, daß beide Auffasıngsformen des zweizeitigen Motivs miteinander wechseln, ein auftaktiger eginn zwingt durchaus nicht, diese Form dauernd beizubehalten. Ein olcher Wechsel von der auftaktigen zur volltaktigen Auffassung (oder umkehrt) führt vorübergehend einzeitige oder dreizeitige Motive ein. Z. B.:



ie einzeitigen Motive müssen als unvollständige Motivbildungen angerochen werden, denen durch das Hineinziehen eines leichten Wertes in Endung des voraufgehenden Motives, der Auftakt genommen wurde. e überhängenden dreizeitigen Motive, die hier nur vereinzelt auftreten nnen, bilden einen neuen Motivtypus, der in der ungeraden Taktordng als neuer Typ neben den fallend und steigend dreizeitigen tritt.

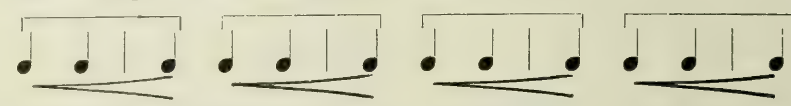
Die ungerade Taktordnung, bei der der Inhalt dreier Zählzeiten zum otiv zusammengeschlossen wird, ist nicht von der geraden abgeleitet zu ıken, sondern sie steht gleichberechtigt neben ihr, ist aber wohl die em differenzierteren, reicheren rhythmischen Erleben angemessene dnung.

Zunächst entfalten sich in ihr, wie in der geraden, nur in reicherer, plastischerer Ausprägung, vermöge des Zuwachses einer Zählzeit:

a) der volltaktige oder fallende dreizeitige Motivtyp:

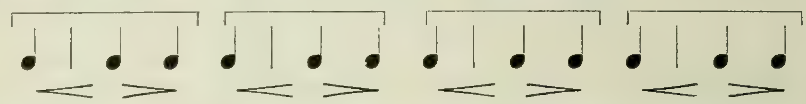


b) der auftaktige oder steigende Motivtyp:



beide Typen sind im Prinzip völlig identisch mit den entsprechenden zweizeitigen, und zeichnen sich vor diesen nur dadurch aus, daß sie dem Anwachsen und Nachlassen der Apperzeption einen breiteren Spielraum bieten.

c) der steigend-fallende, „reitende“ Motivtyp:



erscheint endlich als eine Vereinigung des steigenden und fallenden Rhythmus, und birgt den reichsten Empfindungsgehalt. Er ist in regelmäßiger Wiederkehr nur in der ungeraden Taktordnung möglich, und daher recht eigentlich für sie charakteristisch. Dieser Typ erscheint häufig in der Form ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥, muß aber auch so als völlig identisch mit der Form ♩ | ♩ ♩ erklärt werden, da das Verschmelzen des dritten Tones mit dem zweiten zu einem durchklingenden Doppelwerte, das Abebben der Empfindung eher begünstigt als stört, so daß die Darstellungsform ♩ | 𝅗𝅥 ungenügend erscheint, und durch ♩ | ♩⁀♩ oder ♩ | 𝅗𝅥 ersetzt werden muß.

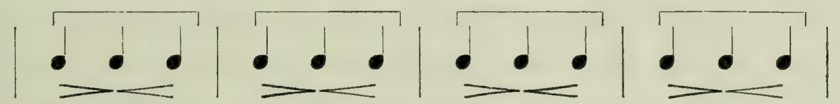
Der Charakter der sogenannten männlichen Endungen kann ja stets nur der von mehr und mehr kurz auslaufenden weiblichen Endungen sein; so auch in den Formen ♩ | ♩ = ♩ | ♩⁀𝅗𝅥 usw.

Die ästhetischen Wertunterschiede aller denkbaren, aus den drei Motivtypen, dem steigenden, fallenden und steigend-fallenden, zu gewinnenden Motivformen sind nur gradueller Natur und berechnen sich danach, wie das Zeitverhältnis zwischen Anstreben (Aufstieg) und Nachlassen (Abstieg) der Apperzeption bemessen ist Aufgabe des Komponisten wäre es nun, in allen Fällen, wo seine Art der Motivbildung nicht mit Hilfe zeitlicher und melodisch-harmonischer Verhältnisse eindeutig und klar zu erkennen ist, durch geeignete Zeichen anzugeben, welcher Typus seinen Motivbildungen jeweilig zugrunde liegt. — Daß der Legatobogen das nicht soll,

mag auch hier nochmals betont werden, da noch immer viele ihn in diesem Sinne sinnlos lesen zu müssen glauben. Riemann führte zu diesem Zwecke den Phrasenbogen und das Lesezeichen ein.

In der lebendigen Musik ist häufig eine verschiedene Abgrenzung der Motive denkbar, wiewohl über den zugrunde liegenden Typus und die Lage des Schwerpunktes bei rhythmisch klar conzipierten und sorgfältig ausgearbeiteten Werken kein Zweifel bestehen kann. Auf jeden Fall muß ein peinliches Abwägen aller Möglichkeiten der Entscheidung für eine von ihnen vorausgehen. Die Fülle und Feinheit der aufgewendeten Überlegungen kennzeichnet den Künstler unter der Menge der Musiker.

Meumann[1]) stellt noch einen vierten Motivtyp, den er als fallend-steigend charakterisiert, auf. Er wäre etwa so darzustellen:



Diese Bildung kann aber nicht mehr als ein elementarer Motivtypus neben den drei voraufgehend beschriebenen angesprochen werden, sondern kann nur als ein Gebilde komplizierterer Art verstanden werden. Nämlich entweder als ein dreizeitig fallender Typ, aus dessen langauslaufender weiblicher Endung ein überbietendes Unterteilungsmotiv herauswächst, in der Praxis ein freilich häufig anzutreffender Fall. Eine zweite Deutung müßte zur Doppeldeutung der Mittelnote greifen. Damit fände der fallend-steigende Typ seine Erklärung, als Verschränkung zweier zweizeitiger Typen: . Der Begriff der rhythmischen Verschränkung ist aber aus der elementaren Rhythmik ebenso streng auszuschalten, als er zur Erklärung komplizierterer Motivformen unentbehrlich ist.

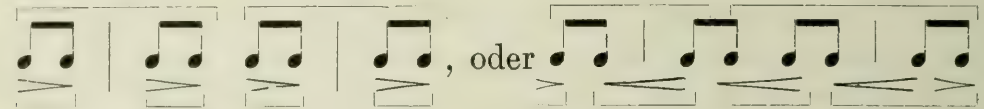
Das gemeinsame aller bisher besprochenen Motivtypen ist, daß sie den Inhalt zweier oder dreier gedehnter, mittlerer, oder gekürzter Zählzeiten zu einer Wahrnehmungseinheit gebunden darstellen. Wir wollen für den bislang ausschließlich benutzten Terminus Zählzeit den Begriff Motivzeit setzen (s. S. 115). Die Zählzeit verhält sich also zur Motivzeit in den Motiven, die wir bereits kennen $= 1:1$. Solche Motive, die wir Taktmotive, schlichte Motive, oder Motive schlechtweg nennen wollen, drängen sich der Beobachtung am stärksten auf, weil sie in den Zeitmaßen gehalten sind, die unseren zeitlichen Vorstellungskräften am gemäßesten liegen.

Nun wird aber in der Musik meistens eine jede Zählzeit von einer Mehrheit von Tönen erfüllt, anstatt von nur einer sie durchklingenden Tongebung. Mit anderen Worten: die Zähl- oder Motivzeit wird gespal-

[1]) Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. S. 64.

ten, untergeteilt und zwar wiederum nach dem Prinzip der Zwei- oder Dreizahl. Zwischen den so entstehenden Unterteilungswerten spielt sich nun das gleiche Motivleben, also nach den bei den Taktmotiven geschilderten drei Gruppierungstypen ab.

Wenn z. B. der Typus ♩ | ♩ ♩ | ♩ in folgender Form ♫ | ♫ ♫ | ♫ aufgelöst erscheint, so können die Achtelwerte je nach dem musikalisch-logischen Zusammenhange bald nach dem steigenden, bald nach dem fallenden, bald nach dem steigend-fallenden Typus gruppiert werden. Z. B. so:



Der Möglichkeiten sind zahlreiche, und werden um so zahlreichere, je weiter die Unterteilung der Zählzeitenwerte geht. Auch hier ist, wie bei der Folge von Taktmotiven ein Abwechseln der verschiedenen Typen häufiger als das Festhalten an einem einmal ergriffenen.

Das Erleben dieser Unterteilungsmotive, deren Motivzeiten also Bruchteile der Zählzeiten darstellen, ist ein blasseres, weniger bewußtes als das der Taktmotive. Das Unterteilungsmotivleben wird immer flüchtiger vermerkt, je mehr die Motivzeiten sich in ihren zeitlichen Abständen der unteren Grenze (0,1 Sek.) nähern, wo die Neigung zum Gruppieren zu erlöschen beginnt. Vergleicht man eine Folge von Taktmotiven einer Reihe von Wellen, so erscheinen die Unterteilungsmotive als kleinere Wellenkräuselungen auf den größeren der Motive.

Neben den bereits besprochenen Taktmotiven verwendet aber die Musik auch häufig Motive, in denen die Motivzeiten die zwei- oder dreifache Dauer einer Zählzeit haben, bei denen also die Zählzeiten, den Rang von Unterteilungswerten der Motivzeiten einnehmen. Solche — gegenüber den schlichten Taktmotiven, (in denen Zählzeit und Motivzeit im Verhältnis 1:1 stehen) gesteigerten Motive (mit dem Verhältnis von Zählzeit zu Motivzeit = 1:2 oder 1:3) sind selbst in schlichter Musik häufig. Sie sind den Taktmotiven völlig analoge Bildungen nur in gesteigerten Dimensionen angelegt, wie andrerseits die Unterteilungsmotive den Taktmotiven gegenüber verkleinerte, aber gleichgewachsene Gebilde darstellen.

Nach dieser kurzen Einzelskizzierung der drei in der Musik vorkommenden Motivgattungen, in deren jeder sich die aufgewiesenen drei Typen entfalten können, vermögen wir eine — freilich nur schematische Gesamtdefinition des Motivbegriffs zu entwerfen, die etwa so gefaßt werden könnte:

Ein Motiv ist der zu einer Wahrnehmungseinheit (d. h. unter einer Apperzeptionswelle) zusammengeschlossene musikalische Inhalt zweier oder dreier Motivzeiten.

Diese Definition gilt zugleich für schlichte Taktmotive, bei denen Motivzeit und Zählzeit identisch sind, für Unterteilungsmotive, wenn man das Verhältnis von Motivzeit zu Zählzeit = 1:2, 1:4, 1:6 usw., oder 1:3, 1:6, 1:9 usw. setzt, für gesteigerte Motive, wenn das Verhältnis als 2:1 oder 3:1 angenommen wird.

Eine schematische Definition ist sie deshalb, weil sie den einen primitiven Fall der Rhythmenbildung, bei dem der Inhalt jeder Motivzeit durch eine Tongebung angefüllt wird, allein berücksichtigt. Eine praktisch zulängliche Definition ist also mit ihr noch nicht erreicht. Diese würde sich auch nur schwer auf eine allgemeiner verständliche Formel bringen lassen, da sie allzuviel unausgesprochene Untererklärungen — Folgerungen notwendig vorauszuschickender Sonderbetrachtungen — enthalten müßte. Es sei nur angedeutet, daß die Motive der lebendigen Musik bald mehr bald weniger als zwei oder drei Motivzeiten füllen, da von den zwischen zwei Motivschwerpunkten liegenden Unterteilungsmotiven bald mehr bald weniger der Endung der voraufgehenden oder dem Auftakte des folgenden Motives zuwachsen können, wie man schon aus unserem Beispiele S. 120 entnehmen kann, das Achtelunterteilungsmotive enthält.

Zum Schlusse seien noch dem Verhältnis von Takt und Motiv einige Worte gewidmet. Ein Takt ist, wie wir sahen, eine zeitmessende Größe; ein Motiv dagegen ein musikalisch inhaltlicher Begriff. Beide sind parallele Begriffe, oder sollten es sein, indem die Motivordnung die Taktordnung zu bestimmen hat, in dem Sinne, daß die Taktzeitstrecke nur vom Eintritt einer schweren Motivzeit bis zum Eintritt der folgenden schweren Motivzeit gemessen wird.

Takt und Motiv decken sich aber nicht in dem Sinne, daß ein Motiv stets den Inhalt eines Taktes bildete. Das kann der Fall sein, weit häufiger ist es aber nicht der Fall. Weit häufiger als die von Taktstrich zu Taktstrich laufenden Motive (fallende Typen, die den ganzen Takt mit der Endung füllen) sind die auf dem Taktstrich reitenden (Momigny) steigende und steigend-fallende Typen). Alle diese theoretischen Aufstellungen treffen natürlich in der Praxis nur dann zu, wenn die Taktstriche stets an die Stelle gesetzt werden, wohin sie von uns verwiesen wurden. Auf Grund der Taktschreibung der Komponisten ist dagegen keine einheitliche musikalische Motivlehre möglich. Eine solche aber zu gewinnen ist angesichts des Zustandes, in dem sich heute das rhythmische Bewußtsein mancher Komponisten befindet, eine dringende Notwendigkeit.

Hugo Löbmann (Leipzig).

Die Gehörsbildung im Plane der Pestalozzischen Erziehungs-Idee.

Merkspruch: „Prüfet, was ich versucht, und vollendet, was ich begann!"
Pestalozzi.[1])

Wie kommt der reine Pädagog Heinrich Pestalozzi[2]) dazu, in der Reihe von Musikpädagogen mitgenannt zu werden — er, von dem Zeitgenossen[3]) mitteilen, daß er der Unmusikalischen einer gewesen ist, wie er seinesgleichen suchte?

Es ist seine Idee von der Erziehung des Menschen, die ihn dazu führte, mit Nachdruck auf die Gehörsbildung als auf einen wesentlichen Teil der allgemeinen Menschenbildung hinzuweisen.

Als das Ideal der Erziehung galt Pestalozzi die harmonische Bildung, die Erhebung des Zöglings zum Menschen durch Losbindung der in ihm gelegenen Naturanlagen. Seine Erziehungsabsicht also war die Entwickelung aller menschlichen Bildungskräfte. Sein Hauptaugenmerk war dementsprechend auf die Entwicklung und Bildung aller Sinnesorgane — vor allem des Gesichts- und des Gehörsinnes — gerichtet.

Die „Harmonie der menschlichen Kräfte und durch sie das Gleichgewicht derselben untereinander mit psychologischer Sicherheit zu begründen und zu erhalten,"[4]) das war Pestalozzis Erziehungs-Idee.

Als Hauptmittel zu diesem Zwecke galt ihm die Sprachkraft, das will sagen: die Befähigung zum rechten Gebrauch der Muttersprache. Dadurch will er einem zweifachen Zeitübel vorbeugen:

1. dem verstandlosen Wortemachen, dem „Maulbrauchen", wie er es nennt, und
2. der „satanischen Einseitigkeitin der Anwendung gebildeter Verstandeskräfte."[5]) Er will also die vernachlässigte Gemütsbildung in den Vordergrund gestellt wissen.

Pestalozzi erblickt in der Entwickelung der Sprachkraft zunächst das Mittel, um über Erfahrungen durch die Sinne sich ins Klare zu setzen und zum zweiten, um zur Fortsetzung solcher Erfahrungen, um zu weiteren Sinneseindrücken sich angeregt zu fühlen.

---

1) 323/10 = 10. Band der Gesamtausgabe von Fr. Wilh. Seyffarth, Liegnitz 1901.
2) Heinrich Pestalozzi, * 1747 in Zürich, † 1827 auf dem Gute Neuhof i. Schweiz.
3) Hans Georg Nägeli und Joh. Fr. Herbart. — 4) 185/10. — 5) 8/573.

Das vorzüglichste Mittel hierzu ist dem Meister von Ifferten[1]) die Anschauung. Er faßt unter Anschauung zweierlei zusammen:

1. Den von der Sinnenwelt ausgehenden Nervenreiz — also den leiblichen Vorgang — und 2. die Rückwirkung der Seele auf diesen körperlichen Reiz. Damit erweiterte Pestalozzi den von Comenius und Basedow übernommenen rein sinnlich-mechanischen Begriff der Anschauung zu ihrer geistigen Vertiefung. Herbart formte diesen Begriff um in den des „Interesses“.

Mit heißer Leidenschaftlichkeit und dem ganzen Feuer seines sprühenden 'emperaments tritt Pestalozzi für die Idee der Sprachbildung ein: „Man agt vom elenden Stier, was wäre er, wenn er seine Kraft kennte? — und ich age vom Menschen: was wäre er, wenn er seine Sprachkraft kennte? —“[2])

Es gilt Pestalozzi, seine Zeitgenossen zu überzeugen, daß mit der Ernung der Muttersprache — bei ihm kurzweg „Sprache“ — der Zögling ugleich seine Kräfte in ihrer Allgemeinheit wecke, belebe und weiterentickele. „Die äußere, mechanische (!) Bildung zur Kunst [der Sprache] teht mit der intellektuellen in gleichem Zusammenhange.“[3])

Damit hatte der Mann „mit seinen unermeßlichen Intuitionen“, wie 'estalozzi von sich selbst bekennt, auf den geheimnisvollen Zusammenhang ingewiesen, der besteht zwischen der physischen Bildung der Organe und er Stärkung der psychischen Energie-Quelle, ein Zusammenhang, den 'echner zum Begriff der Psycho-Physik ausweitete und dessen Spuren zu erfolgen, dessen Rätsel zu lösen, die moderne Experimental-Psychologie sich ı ihrer Lebensaufgabe gestellt hat.

Pestalozzis diesbezügliche Bedeutung ist unseres Wissens bisher noch icht erkannt und beachtet worden.

Sein großes Verdienst ist es, die sogenannten „Fertigkeiten“ der neueitlichen Schule — er nennt sie „Mittel zur Kunstbildung“ — die oft so uffällig von leitenden Schulmännern als Nebensache angesehen werden, rganisch mit den Mitteln zur allgemeinen Menschenbildung verbunden und ı Trägern der Erziehungsarbeit erhöht zu haben.

Gerade die allerneueste Zeit mit ihrer Betonung der Allgemeinbildung ı Gegensatz zu der beruflichen Sonderausbildung lenkt — ohne es auch nur ı ahnen — stark, voll und ganz in Pestalozzis Bahnen wieder ein, die der ührer unter den Meistern der Schule schon vor hundert Jahren segensvoll eschritt. Wenn Pestalozzi weiter nichts getan, gesagt und geschrieben ätte, als dieses eine Wort über den Zusammenhang des Mechanischen der Bildung mit der Weckung und Erstarkung zum Leben des Geistes —

---

[1]) Daselbst leitete er seine weltberühmte Erziehungsanstalt.

[2]) 9/96. — [3]) 261/10.

fürwahr, er verdiente allein schon dadurch einen Ehrenplatz unter den Musikpädagogen; denn die Seele jeder vernünftigen, zielbewußten Musikbildung ist die Weckung des *ganzen* Menschen durch Weckung seines künstlerischen Könnens — sei es durch äußere *und* innere, oder bloß durch innere Aktivität.

Wir Musikpädagogen, insbesondere wir Lehrer der Sangesbildung — und für sie zuerst sind unsre Worte geschrieben — haben aber noch eine ganz besondere Ursache, diesem tiefsinnigen Kunsterzieher Pestalozzi zu danken, nämlich durch seine treffenden Hinweise, durch die ganze Art, wie er über Sprachbildung denkt und zu ihr jeden Zögling hingeführt wissen will.

Pestalozzi warnt zunächst auch hier wieder wie vor Einseitigkeit in der intellektuellen Bildung zu bloßer Verstandeskultur ohne Herz, ohne Liebe, ohne soziale Betätigung so vor Ausbildung zu einer nur ökonomisch ertragsreichen Fertigkeit. „Die Folgen dier isoliert betriebenen Kunstgymnastik (Handfertigkeit) liegen drückend und zerstörend auf Europas durch die Routine-Industrie erniedrigten Völkern. Tierisch an die bloßen Handgriffe einer einzelnen isolierten Kunst- und Berufsfertigkeit gewöhnt, stirbt in dem von ihr verkrüppelten Volk der Geist der Kunst und die Kräfte selber, aus der sie wesentlich hervorgehen . . . Der Nachahmung schwache Nachtlampe erscheint dem geblendeten, engherzigen Zeitstümper wie ein ewiges Himmelsgestirn. In seinem elenden Handwerksumpf versunken, bleibt er innerlich unerhoben . . . So wie alles wahrhaft naturgemäße Streben und Tun des Menschen, so geht auch die wahre und naturgemäße Bildung des Kindes zur Kunst und ihr äußeres Mittel, die Gymnastik (im allgemeinen Wortsinne als Organbildung und Leibesübung), vom Notwendigen und Ewigen zum Zufälligen und Willkürlichen . . . nicht vom Schicklichen zum Richtigen und Sicheren, sondern umgekehrt . . .“ „Engfüßigkeit, Engherzigkeit und Engköpfigkeit“ stehen diesem glühenden Volkserzieher in ursächlichem Zusammenhange und bilden die Merkmale der Unnatur.[1])

Ihm ist die reine auf sich gestellte Ausbildung eines Sinnes, soweit sie nicht „auf die Weckung des Lebens im Geist und Herzen des Menschen Einfluß hat“, eine schwere Erziehungsgefahr. Er warnt nachdrücklich vor einer starken Hinlenkung — besonders des Ohres — „gegen die bloß tierischen Ansprüche unsrer Natur“. Er will verhüten durch die auf der allgemeinen Bildung des Zöglings ruhenden Gymnastik (im Sinne von allgemeiner Sinnesbildung), daß die Kunstbildung den Zögling in ein „anmaßliches Träumerleben“ hineinführe.[2])

Wir sehen hier den Erziehungs-Autodidakten, der Pestalozzi doch im letzten Grunde war, die weiten Schwingen seines Sehergeistes voll entfalten. Hat Pestalozzi durch obige Worte nicht mit starkem Finger hingewiesen

---

[1]) 264/10. — [2]) 266/10.

auf das Erziehungselend unsrer Tage? — Er will, daß Kunsterziehung gehe vom „Ewigen“ zum Zufälligen. Damit wollte er sagen: die Kunstbildung, also auch die Musikbildung, die Bildung des Gehörsinnes als die Begabung zur Aufnahme der tiefsten seelischen Eindrücke, gehe aus von der Erziehung des ganzen Menschen, von seiner Fähigkeit, Hohes, Edles, Schönes in seiner lichtvollen Erhabenheit sich zu denken, in ihm zu leben mit Leib und Seele, mit der großen Macht des ergriffenen Gemüts. Nur ein solcher Mensch sei fähig zur Kunstaufnahme, zur „Kunstvernunft“, wenn wir so sagen dürfen. Alles andere ist taube Blüte, äußere Schwärmerei. „Die Einheit unsrer Natur“, ruft Pestalozzi gerade auch unsrer Zeit zu, „ist das einzige Fundament einer wahrhaft ergreifenden Bildung.“[1]) Er stellt sie furchtlos, aber mit treffendem Spott, gegenüber dem „Raffinement einer einseitigen, oberflächlichen Kultur“ einerseits und dem „Klemperhandwerk“ andrerseits.

Hat so Pestalozzi keinen Zweifel darüber gelassen, daß er jegliche Kunstbildung in ihren großen Zusammenhang mit der Seelenbildung gesetzt wissen will, so gibt er nun Mittel und Wege an, wie der Zögling von klein auf in die Kunstpflege zu führen ist. Er bestimmt näher die Kunstgebiete und die Einführungsformen in sie nach den Gesichtspunkten der Fassungskraft des Zöglings: er bringt das, was er „Methode“ nennt, aufgestellt aus dem Bestreben, die Erziehung „zu psychologisieren“.

„Das Kind muß erst reden können, ehe es lesen lernen kann.“ Dies ist der Leitgedanke all seiner diesbezüglichen Ausführungen.

In dieser Grundforderung stellt Pestalozzi zwei Hauptsätze auf:

1. Das Kind muß geistig so weit gefördert sein, daß es Anschauungen im Sinne von Erlebnissen mit Worten auszudrücken vermag. Und
2. die Sprachkraft muß so weit gebildet sein, daß dem Zöglinge das mechanische Laute- und Wörterbilden kein Hindernis mehr bildet, Innerliches durch die Sprache auszudrücken. Pestalozzi verlangt nichts andres als: bewußte, gesondert betriebene Schulung der Volksschüler in der Phonetik.

Und weil ihm aus der Erfahrung bekannt war, wie notwendig diese Sonderschulung genannt werden mußte, welche große Lücke bis dahin die übliche Haus- und Schulerziehung gelassen hatte, deshalb fordert er Schulung der Phonetik schon vom Elternhause, schon vor der Schulzeit des Kindes — phonetische Schulung durch die Mutter.

„Schon in der Wiege“, schreibt der umsichtige Menschenfreund,[2]) „schon vor (!) dem ersten Jahre sollten ihm die einfachen Töne der Silben (die Vokale) täglich mit lieblichen Tönen vorgelallt, die Entwicklung der Sprachorgane gänzlich nicht dem alles verspätenden Zufalle überlassen werden.“

---

[1]) 271/10. — [2]) 455/8.

Wie vieles hat man seit Pestalozzis Tagen im Punkte der Sprachbildung durch das Gehör nicht dem Zufall überlassen in Elternhaus und Schule.

Pestalozzi weist auf den tieferen Zusammenhang hin, der im Kinde besteht zwischen reden, anschauen und denken. ,,Ihre (der Mutter) Sprachlehre (durch das Ohr) ist durchaus mit einem lebendigen Handeln, das auf die Gegenstände, deren Namen sie dem Kinde ausspricht, Bezug hat, verbunden.“[1]) — ,,Sie entfaltet und befestigt das Bewußtsein der Worte von ihnen durch ihre liebende Tat. An ihrer Hand lernt das Kind um der Sachen willen reden.“ — ,,Je vollendeter das an der Hand der Mutter naturgemäß erzogene Kind etwas erkennt, je mehr redet es davon.“[2]) — ,,Seine eigene und deine Stimme, Mutter, tönen zuerst vor den Ohren deines Kindes. — Aber alle diese Eindrücke sind ihm . . . nur Töne (Schall). Es lernt zuerst den Unterschied der Töne unter sich selbst . . . Es fängt an, deine Stimme als die deinige zu unterscheiden, ehe es irgend etwas anderes durch das Gehör auf diese Art zu kennen anfängt. Du bist also allgemein für dein Kind der Anfangspunkt des Unterscheidens und Erkennens aller Sinneneindrücke, folglich auch derjenigen, die durch das Gehör ihm zum Bewußtsein gebracht werden; du bist das erste, das reine Mittel der Natur in ihrem Gange für die Entwicklung deines Kindes.[3])

,,Mutter, erkenne deine hohe Bestimmung! Erkenne dich als Mittlerin zwischen der Natur und deinem Kinde! . . . Dein Benehmen in der Leitung der ersten Eindrücke entscheidet durchaus . . . ob es durch die ersten Aufmerksamkeiten und die aus diesen entkeimenden Fertigkeiten seines Geistes (!) beruhigt, erheitert und erhoben, oder aber verwirrt . . . beunruhigt und verkrüppelt werde. Das alles liegt vermöge des innigsten Naturverhältnisses, durch das du von Gottes wegen unauflöslich mit deinem Kinde verknüpft bist, in deinem Kopf, in deiner Hand und in deinem Herzen . . .“

,,Mutter! mit der ich rede, sowie dein Kind deine Stimme als die deinige erkennt, dehnt sich dann der Kreis seiner diesfälligen Erkenntnisse immer weiter aus . . .“

,,Es ist bestimmt das Eigene des Mutterunterrichts, daß sein ganzes Wesen und seine ganze Kraft nach der Lage in den Bedürfnissen des einzelnen Kindes modifiziert wird. Beinahe jeden Ton, den sie als Mutter für ihr Kind und vor demselben hervorbringt, würde sie anders hervorbringen, wenn sie ihn nicht vor dem Kind und für dasselbe hervorbringen würde.“

,,Lieblicher als deine Stimme tönt dem Kinde keine Menschenstimme — sein Herz wallet und Liebe lächelt auf seinen Lippen, wenn du nur redest . . . Um seinetwillen wirst du selbst wieder ein Kind und achtest es für das Größte deiner Kunst, selbst kindisch zu handeln, um seine kindische Seele zu wecken . .

---

[1]) 308/10. — [2]) 312/10. — [3]) 105/10

Werde es, Mutter! Du findest dein Himmelreich nicht, wenn du ihm und um seinetwillen das nicht wirst.“

„Es ist der Sinn des Gehörs, durch den du vorzüglich auf seine Entwicklung hinwirken kannst, wenn du für dasselbe ihm gleich und ein Kind wirst. Trage Sachen, die tönen, zu deinem Kinde oder es zu denselben hinzu; mache dein Glöckchen vor dem Kinde klingeln; es liebt dieses Klingeln; bringe selbst Töne hervor, klatsche, schlage, klopfe, rede, singe — kurz: töne ihm, damit es sich freue, damit es an dir hange. Hohe Anmut fließe von deinen Lippen; gefalle ihm auch durch deine Stimme, wie ihm niemand gefällt und glaube nicht, daß du um deswillen irgend eine Kunst notwendig habest.“[1])

„Die Lieblichkeit des Redens, die aus deinem Herzen fließt, ist für die Bildung deines Kindes unendlich mehr wert, als jede Kunst des Gesanges, in der du auf jeden Fall immer hinter der Nachtigall zurückstehst.[2])

Singe ihm, wenn du kannst, und erhebe es zum Gefühl jeder Harmonie und Schönheit . . .“

Damit stellt Pestalozzi die Forderung auf, daß die Spracherziehung von der sprachgebildeten Mutter ihren notwendigen Anfang durch das Ohr nehme. Dadurch stellt sich dieser Schulreformator in direkten Gegensatz zu jenen Elternkreisen, die zwar für die Erlernung der reinen Aussprache einer ausländischen Zunge die Auslagen für einen diesbezüglichen Hauslehrer nicht scheuen, die lautreine, tonschöne Wiedergabe der Muttersprache aber dem blinden Zufall überlassen.

Niemand vor Pestalozzi, niemand nach Pestalozzi hat das Lob des Mutterlautes, der Mutterstimme, so hoch gepriesen, so herrlich gefeiert wie dieser eigenartige Mann, von dem der musikalisch bedeutsame Johann Fr. Herbart als Ohrenzeuge bekennt, daß Pestalozzi selbst das „unverständlichste Organ der Welt“ besessen habe.[3])

---

[1]) Notwendig“ ist eine Vorbildung und Ausbildung der Mutter zur Kunstsängerin nicht; aber jedenfalls zeitigt es großem Vorteil, wenn die Mutter einen zarten, gebildeten Tonsinn in Gesang und Sprache verrät. Die „Brummer“ der Elementarklasse stammen fast ausnahmslos aus stummen Elternhäusern.

> Manche Sängerin hört ich, doch hat mir nur eine von allen,
> Wann sie mein Ohr auch vernahm, immer das Herz noch gerührt.
> An der Wiege die Mutter, durch schlichte Weisen den Liebling
> Einzusingen bemüht in den erquickenden Schlaf.

Hebbels Werke. Dr. Carl Zeiß. B. I. S. 178.

[2]) Pestalozzi will offenbar sagen: die Kunst aus innerer Nötigung des Herzens heraus ist in der Erziehung wirksamer als jene, die ins Virtuosenhafte, ins äußerlich Kunsthafte sich verliert, auch wenn die erstere in ihren Ausdrucksformen mangelhaft erscheinen sollte.

[3]) Herbarts pädagogische Schriften Bd. II, S. 58, Langensalza.

Es bleibt ein Rätsel, wie dieser starkunmusikalische Mann in Sachen der Gehörbildung so empfindungsvoll zu denken und so treffend zu schreiben vermochte. Seine Ideen dürfen in Wahrheit bahnbrechend genannt werden — nur haben sie nichts an dem uralten Mißstande geändert, wonach man das Redenlernen dem Kinde überläßt, oder glaubt, es ihnen durch das Lesen beizubringen; sie erfordern seelische Hingabe ans Kind und intimes Verständnis der Sprachkunst aus einem feingestimmten Herzen.

Schulung der Sprachorgane an sich — wer hat je vor Pestalozzi davon gesprochen? — Wer hat bis jetzt an Pestalozzi diese Seite beachtet, wer sich die Mühe genommen, seine Ideen auf ihre praktische Verwendbarkeit zu prüfen? — Hundert und mehr Jahre sind dahin, seit er das Hohe Lied des Mutterlautes gesungen. In wessen Herz sind diese neuen, sinnigen, innigen, lichten Weisen gedrungen und haben es zu Taten getrieben? Man könnte als Musikpädagog allen Mut, allen Glauben an die Macht der Wahrheit verlieren, wenn man sieht, wie bitter die Welt ihre edelsten Wohltäter in ihren größten Segenstaten vergessen kann!

Es war Pestalozzis feste Ansicht, und die tägliche Erfahrung gibt diesem scharfsichtigen Psychologen recht: „Das Reden-lernen müsse ziemlich allgemein vollendet sein, ehe das Lesen-lernen angehe.“ — „Da lesen und schreiben beides nur künstliche Arten des Redens sind, so müssen sie beide dem wirklichen gemeinen Redenkönnen nachgesetzt werden.“ Pestalozzi blieb den Beweis für die Richtigkeit seiner Ideen nicht schuldig. Der feinhörige Herbart, der 1797 Pestalozzi in Burgdorf besuchte, rühmt: „Die Aussprache dieser Kinder tat meinen Ohren wohl.“[1]) Pestalozzi nennt uns das Mittel seines Erfolges, wenn er schreibt:[2]) „Es übersteigt allen Glauben, was das Kind weiß, was es fühlt und wozu es Kraft hat, und was es will.“ Dabei hat dieser Lehrer von Gottes Gnaden nur eins zu erwähnen vergessen: es übersteigt allen Glauben, was Geduld und Ausdauer bei Kindern vermag bei Planmäßigkeit eines psychologisch gerichteten Unterrichtes und seelischer Hingabe des Erziehers.

Pestalozzi ist gerade in diesem Punkte, den seine Methode betrifft, schwer verkannt worden — und wird es gegenwärtig noch. Sehen wir zu.

Bei aller Anerkennung und Hochschätzung der Individualität im Kinde greift er doch das der menschlichen Natur fest und stark Angeborene — die allgemein menschlichen Kräfte — heraus. Er erkennt Stufen der Erkenntnis, des allgemeinen Wachstums an und will danach den Unterricht in Reihen angeordnet wissen. Er fordert dafür festes, straffes, unermüdliches Üben

---

[1]) Man beachte dabei, daß der Norddeutsche — Herbart — gegen die Rauheit des allemannischen Schweizer-Dialektes besonders empfindlich sein mußte. Und daß man diesem Ohrenzeugen ein einwandfreies Urteil zutrauen darf, das lese man nach in Riemanns Lexikon, Stichwort: „Herbart“. — [2]) 454/8.

der Anfangsgründe, bis die Kinder in ihnen so gefestigt sind, daß das erreichte erste Können und Wissen die Grundlage zum Fortschreiten bietet. Diese Bezugnahme des Unterrichtsstoffes auf die Fassungskraft des Kindes nennt Pestalozzi: den Unterricht psychologisieren. Die Einteilung aber der Elementarstoffe nach Übungsreihen mechanisieren! Nun hat man Pestalozzi einen trockenen Schulmeister genannt. Allerdings: wer seine Methode kalten Herzens nachahmt, dürfte auf dem besten Wege dazu sein. Pestalozzi aber war es nie und nimmer und hat vor bloß äußerlicher Nachahmung dringend gewarnt. Das, was an ihm das Größte war — die Beweglichkeit seines Interesses, die Seelentiefe, der Reichtum des Gemüts, das Herz voll Liebe und Erbarmung, das Gedächtnis voller Einfälle, Bilder und blitzschneller Vergleiche — das ist mit Pestalozzi aus dem Leben geschieden.

Aber dieser Geist leuchtet noch zwischen den Zeilen seiner Schriften. Der Reichtum seines Innenlebens offenbart sich in der Glut seiner Worte noch heute. Es war ein großer Fehler, daß man die Form seiner Methode für das Wesenhafte, für die Ursache seiner Unterrichts- und Erziehungserfolge ansah, dabei aber auf die Hauptsache, auf seinen Geist, vergaß.

Das, worin Pestalozzi in der von uns besprochenen Beziehung noch einen großen Erfolg erringen sollte, ist folgendes:

Ihm war das Tönende an den Wörtern, an den Silben, also die Selbstlaute, die Hauptsache. Von ihnen ging er bei der phonetischen Schulung aus und schuf unzählige Varianten zu diesen Selbsttönern durch Anfügung von Mitlautern. Dabei machte er die uns selbstverständlich erscheinende, aber für die damalige Zeit neue, folgenreiche Entdeckung, daß die Mitlaute nur im Zusammenhange mit den Selbstlautern hörbar, anwendbar seien. Er ging den uns klein erscheinenden, in Wirklichkeit aber großen Schritt weiter und sagte: die Mitlaute sind ohne Ton auszusprechen. Ton haben nur die Selbst- und Doppellaute.

Und damit hatte der starkunmusikalische Pestalozzi der Lehrerwelt das große Geschenk der Lautierkunst gemacht, während bis dahin die Buchstabiermethode im Schwange war. Er hat nach eigenem Geständnis ganze Ries Papier mit solchen Übungen beschrieben, wonach ein einzelner Mitlaut erst im Anlaute, dann im Auslaute, dann als beides, dann in gehäufter Zahl zu setzen und zu üben ist.

Und heute? — Eine der erfolgreichsten, neuesten, natürlichsten Methoden[1]) des Lesenlernens lehrt zuerst die phonetische Bildung des Selbstlautes; sie nennt sich „Normallaut“-Methode und schreitet in Pestalozzischer Weise fort vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom phonetisch geschulten Sprechen zum Lesen.

---

[1]) Vgl. Elwin Eichler, „Normallaut-Methode“, Wunderlich, Leipzig.

Diese Bemühungen Pestalozzis, den Unterricht des Lesens, ja den gesamten Unterricht in seiner wesentlichsten Seite aufzubauen auf phonetische Schulung und auf Ausbildung durch planmäßige Bildung des *Ohres und des Mundes* mußten dahinführen, *den Gesangunterricht zu elementarisieren.* Damit kommen wir auf das letzte große Verdienst Pestalozzis um die Erhöhung der Gehörsbildung.

Schon seit einer Reihe von Jahren schaute sich Pestalozzi nach einem Manne um, der seine Ideen von Erziehung und Unterricht in der Gesangsbildung verarbeite. Er hatte das Glück, in Johann Michael Pfeiffer (1771—1800) aus Lenzburg und in Hans Georg Nägeli aus Zürich (1773—1836) — miteinander eng befreundet — zwei Lehrer zu treffen, die in der Mischung ihrer Erfahrungen und Kenntnisse einander aufs glücklichste ergänzten und ein Werk schufen, das zwar in einzelnen nebensächlichen Zügen auf Abwegen sich verliert, das aber in seiner Grundidee heute noch in unerreichter Höhe dasteht und für den Gesangspädagogen, der zu suchen versteht, eine noch bei weitem nicht ausgeschöpfte Quelle reicher Belehrung und seelischer Anregung bietet. Es ist das epochemachende Werk: „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli Zürich 1810".

Vorher um das Jahr 1806/07 hatte ein erfahrener, praktischer Musikpädagog versucht, Pestalozzis Ideen in Leipzig zur Geltung zu bringen. Es war dies der tüchtige, seiner Zeit weitgekannte Universitätsprofessor Friedrich Wilhelm Lindner. Er hatte in seiner Nebenstellung als Mädchensinglehrer an der damals begründeten ersten städtischen Bürgerschule zu Leipzig durch seine Leistungen das berechtigte Interesse von Musikautoren der Stadt erregt. Aber es fehlte Lindner doch eine zulangende, spezifisch tonkünstlerische Ausbildung, insbesondere als Tonsetzer wie auch als Lehrer der höhern Gesangskunst. Der Elementarlehrer bedarf schließlich beiderlei Kenntnisse nur bis zu einem gewissen Grade; aber die Verarbeitung der Pestalozzischen Idee verlangte in beiderlei Beziehung doch mehr als ein bescheidenes Mittelmaß eines glücklich veranlagten tonkünstlerischen Dilettanten, der Lindner war und blieb.

Da traten Nägeli und Pfeiffer in nähere Beziehungen zu Pestalozzi und in keinen andern Erziehungs- und Unterrichtsfragen ist der Altmeister zu Ifferten tiefer erfaßt und gründlicher verstanden worden, wie von diesen beiden kernfesten, scharfblickenden, wahrhaft durch und durch begeisterten Jüngern der edlen Tonkunst, insbesondere des Volks- und des Kunstgesanges.

* * *

So ergibt sich eine reiche Ausbeute der Pestalozzischen Erziehungsideen nach Seite ihrer musik-pädagogischen Bedeutung sowohl in sprachphonetischer als in singtechnischer Beziehung.

Fassen wir zusammen:

Alle die segensreichen Erfolge in Pestalozzis Erziehungs- und Unterrichtsleben, all der Segen seines mächtigen Einflusses auf die Gehörsbildung quellen aus dem Einen, aus dem Hauptgedanken dieses Mannes, der da lautet:

harmonische Ausbildung des Zöglings zum Menschen. Allgemeine Menschenbildung. Darin lag für Pestalozzi als *erste* Forderung: *Bildung des Verstandes zum Zwecke der Bildung des Herzens.*

Diese Verstandesbildung als das Mittel zur allgemeinen Menschenbildung fußt auf einer zweifachen Lebensbetätigung: auf der Aufnahmefähigkeit des Geistes von Vorstellungen durch die Sinne und auf dem Ausdrucksvermögen durch die Sprachkraft.

Mittel zu dieser rezeptiven und spontanen Tätigkeit des Zöglings ist ihm die Schärfung *aller* Sinneswerkzeuge und die Schulung in phonetischer Lautbildung, in Wortbildung und in Satzbildung.

Als Hauptmittel hierfür gilt ihm einerseits die Bildung des Gehörsinnes zur Aufnahme der *frühesten* und der *tiefsten* Seelenreize, und andrerseits die im Anfang rein mechanische Schulung des Sprechapparates durch das Gehör als Mittel der Ausdrucksfähigkeit des Zöglings. Diese Betätigung des Erziehers nennt Pestalozzi: „Kunstbildung“.[1])

Pestalozzis *zweite* Forderung lautet dahin: es liegt in dem Begriffe der „allgemeinen“ Menschenbildung, daß *alle* Kräfte des Zöglings entfaltet werden, also auch die technischen, die kunstmäßigen, die Kunstfächer der Technik.

Dadurch wies Pestalozzi als Erster auf die hohe Bedeutung der Ausbildung der motorischen Nervenzentren hin, und erhob die sogenannten, zumeist recht gering geachteten Fertigkeiten in den höhern Kreis als Mittel der allgemeinen Menschenbildung.

Gerade diese Seite an dem großen Schulreformator hat man bis heute fast allgemein übersehen. Durch diese seine Forderung aber sicherte Pestalozzi vor allem dem Gesange sein Heimatrecht in der Volksschule als vollwertiger Erziehungsfaktor. Außerdem aber schuf der weitschauende „Schulmeister von Europa“ in der Betonung der „Kunstbildung“ ein heilsames Gegengewicht gegen eine zu stark betonte Verstandesbildung. Die Befolgung seiner Erziehungspläne hätte in unsrer Zeit den Ruf nach „mehr Kunst im Leben des Kindes“ entbehrlich erscheinen lassen und seine einseitige nicht selten übertriebene Befolgung in ruhigere, dafür aber um so tiefere nachhaltigere Bahnen gelenkt.

---

[1]) Leider bezeichnet Pestalozzi mit diesem Begriff auch noch jedes planmäßige, bewußte Unterrichten (als Methode) und die Kunstbildung im engeren Sinne (als Ästhetik).

Die Idee der „allgemeinen“ Bildung zeitigte schließlich in Pestalozzi die dritte Forderung: die Kunstbildung weder isoliert zu betreiben als Virtuosität, noch sie in seichten Spielereien zu suchen. Ihm ist die Kunst die Zeugin eines Lebens, das die ewigen Güter als das Ziel des Menschen hinstellt und die Kunst in ihren großen Zusammenhang mit den tiefmenschlichen Zeit- und Ewigkeitsfragen bringt.

Erhebt sich nach dieser einen Seite hin Pestalozzi zum Priester der Kunst, so überrascht er auf der andern Seite durch das Zielbewußte in seinen Forderungen nach der Kunstentwicklung des Kindes, wobei er hinabsteigt bis zur Wiege des Menschwerdens, bis zum Kinde im Arm der Mutter. So wird er zum Pfadfinder in die Kunst.

Nur eines hat dieser einzige Kinder- und Kunstfreund vergessen su zagen: die Entscheidung darüber, ob das Kind musikalisch wird oder nicht, fällt zumeist vor seinen ersten Schrei, womit es diese sichtbare Welt zu begrüßen pflegt.

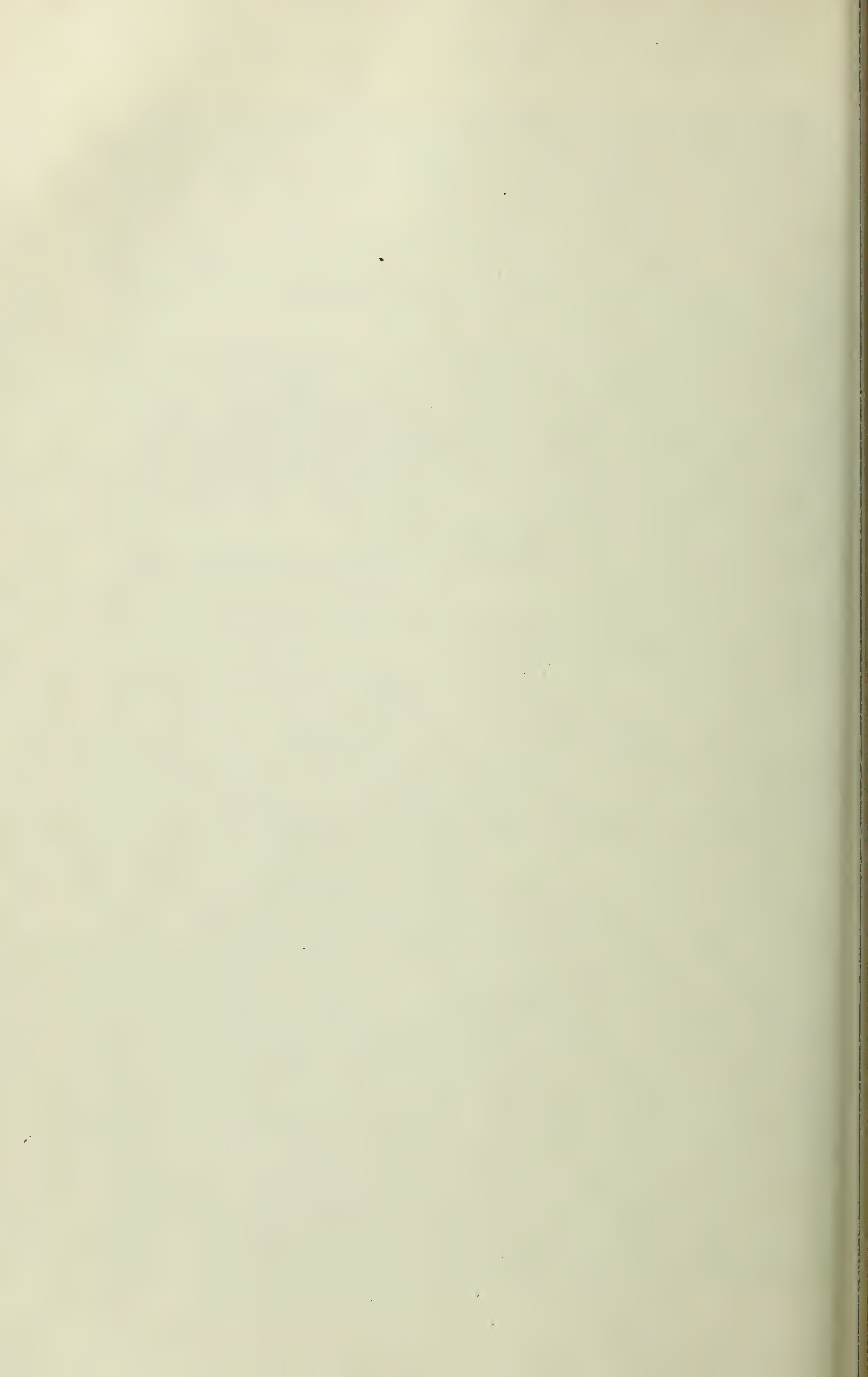
Was Pestalozzi über diese erste Gehörbildung im Elterhause, in Mutters heilig-schöner Nähe, durch den süßen Mutterlaut, geschrieben, das gehört mit zu dem Innigsten und Lieblichsten, was je über diese erste Zwiesprache zwischen Mutter und Kind, zwischen Mensch und Kunst gedacht und gesagt worden ist. — Und das hat einer getan ohne musikalische Sonderschulung, ohne daß er zur Zunft der Singlehrer und Musikanten sich rechnen durfte. Ihr „Vertreter“, sein „Singlehrer“ auf der höhern Schule in Zürich, hatte einst den armen, wohl zwölfjährigen Knaben mit Schlägen zur Singstunde hinausdrangsaliert. Und trotzdem in diesem von der Kunst vernachlässigten Manne dieser Himmel voll Seligkeit, der uns anstrahlt, wenn wir seine Worte über diese Schulung durch das Mutterherz, durch die Mutterstimme, an unsrer Seele vorüberziehen lassen.

Durch seine Erfindung des Lautierens wurde er zum Wohltäter der Jugend, wofür allein er ein ehernes Denkmal verdiente, das ihn vielleicht darstellt, wie er einem süßen, äußerlich dürftig erscheinenden Kinde liebevoll das Lesen lehrt. Und was hat dieser einzige Mann für Segen gebracht in bezug auf einen geordneten, vernünftigen Singunterricht in den Schulen? — Bis zu Pestalozzi bestand der Singunterricht in rein mechanischem, gemeinem Drill. Der Stock bildete das Hauptbelehrungs- und Belebungsmittel. Gesungen ward rein der Texte, der Belehrung wegen. Keine Spur von tieferem, seelischen Erfassen des Tonschönen in der Melodie, des Liedschönen in seiner seelischen Vermählung von Wort und Weise! Heiser mußte sie sich schreien, die liebe, arg geschlagene, geistig so oft zertretene Jugend. Elende, stumpfsinnig machende Liederbrüllerei füllte zumeist die Stunde aus, die man ungescheut nicht selten zu „Besserem“ zu verwenden wußte. Gilt ja hie und da heute noch das „feste“ Singen als Zeichen einer gediegenen Singunterweisung.

Daheinein in diesen Greuel der Verwüstung, in dieses Zerrbild dessen, was „Unterricht" sein sollte, strahlt der edle Menschengeist dieses Pestalozzi, der uns ein Wunderkind bleibt, weil wir nicht wissen, was ihn dazu drängte, jenes hohe Lied dem Mutterlaute zu singen. Er erbarmte sich der Schuljugend, und seine unvergeßlichen Freunde Nägeli und Pfeiffer schenkten der lieben deutschen Jugend das Glück einer Erziehungskunde für diese Kunst und damit für das höchste Erdenglück: für den Gesang, für die Sprache der Herzen und Geister.

So lebe denn weiter im Geiste aller Erzieher, du edler Pestalozzi, sporne die Führer der deutschen Jugend ferner an, deinen leuchtenden Spuren zu folgen, daß sie, durch deine Schritte sicher geleitet, das Tal des Friedens, die Gefilde der Freude, das Glück durch die Kunst, das Glück in der Kunst finden, in das du uns alle gewiesen hast durch deine lichtvollen Worte über die allgemeine Menschenbildung durch Bildung des Gehörs, jenes Sinnes, von dem der alte, unbestreitbare Erfahrungssatz gilt:

Die tiefsten seelischen Eindrücke werden vermittelt durch das Ohr.



Zur Geschichte.



D. André Mocquereau, O. S. B. et D. Gabriel M. Beyssac, O. S. B. (Quarr Abbey).

De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons *Tua sunt.*

La plupart des manuscrits liturgiques d'origine allemande sont, on le ait, jusqu'au XIIe siècle, et même, dans certaines régions moins éclairées u plus attachées à la tradition, jusqu'aux XIIIe et XIVe siècles, notés en eumes accents. Dans beaucoup de livres on trouve en outre des lettres gnificatives, dites *romaniennes*, dont le but est de préciser, d'une façon en vague encore, la valeur tonale et rythmique d'une notation que Guy Arezzo comparait à un puits sans corde: *puteus sine fune.*

Les difficultés de lecture étaient trop réelles — la formation d'un on chantre demandait quelque dix ans! — pour ne pas susciter des essais amélioration. Ils se produisirent de tous les côtés: les noms d'Hucbald, Hermann Contract, de Guy rappellent quelques-unes de ces tentatives; ieux encore l'étude des manuscrits nous révèle l'étendue et la variété de mouvement réformateur. De tous ces essais, un seul devait rester, ce- du moine d'Arezzo. Les autres ne virent le jour que pour disparaître pidement dans l'oubli, ceux surtout qui avaient pour base l'emploi des tres de l'alphabet.

De ce nombre était celui d'Hermann Contract (ordinairement nommé *rimannus* dans les manuscrits de Saint-Gall), moine de Reichenau, mort 1054. Aussi très rarement rencontre-t-on, du moins dans les livres chœur, des exemples de son système alphabétique.

Voici les lettres qu'il employait, avec leur signification. Nous em- intons le tout à M. le Dr. Hugo Riemann. C'est bien le cas de citer infatigable travailleur dans une étude entreprise en son honneur.

«Les signes dont Hermann faisait usage sont:

e	= unisson	(equat),
s	= demi-ton	(semitonium),
t	= ton	(tonus),
ts / ſ	= tierce mineure	(tonus cum semitonus), / (semiditonus),

ττ *ou* δ = tierce majeure (ditonus),
d = quarte (diatessaron),
Δ = quinte (diapente),

et les combinaisons suivantes: Δs, Δτ, Δd. Un point, placé au-dessus ou à côté du signe, indiquait de plus que l'intervalle était descendant; l'absence de point signifiait intervalle ascendant; ainsi Δ̣ ou Δ. = quinte descendante.»[1])

«Le seul avantage que cette notation eût sur le notation neumatique consistait dans l'indication de l'intervalle qui séparait chacun des sons du son suivant.»[2]) Appréciation très exacte; car ce système négligeait comme presque tous les essais contemporains, le côté rythmique pour éclairer uniquement le côté tonal des mélodies, et encore insuffisamment comme on va le voir.

Hermann composa un exercice de solfège, souvent reproduit dans les manuscrits, et plusieurs fois imprimé, noté d'après sa méthode:

Versus atque notas Herimannus protulit istos[3])
Pandat ut ad uotum cuique exemplaria uocum.
Ter tria iunctorum sunt interualla sonorum, etc.[4])

Dans la pensée de l'inventeur, sans doute cette nouvelle notation devait remplacer l'ancienne: les neumes survécurent longtemps à Hermann. C'est à peine si quelques rares fois on rencontre les lettres d'Hermann juxtaposées aux neumes.

Ainsi dans un Tropaire Versiculaire de Saint Emmeran de Ratisbonne écrit vers 1024—1037[5]), on lit aux folios 2v à 4v une acclamation du *Carmen Regale* ainsi notée:

— / / /// / // / // / ṭ — e τ √ ḍ —
Summo pontifici //////////// et uniuersali pa-pe ui-ta.

Il ne faudrait pas prendre ces lettres pour les lettres romaniennes:

t = *t*rahere vel *t*enere, (lettre rythmique);
e = ut *e*qualiter sonetur,[5]) (lettre mélodique);
d = ut *d*eprimatur, (lettre mélodique).

---

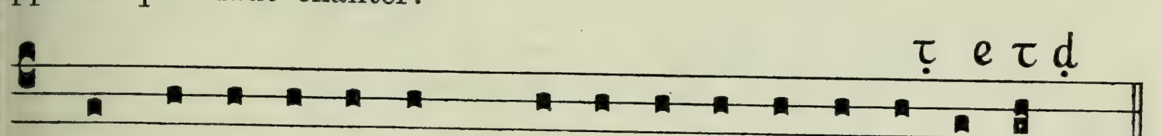
[1]) Hugo Riemann, *Dictionnaire de Musique.* traduction française (1899), s. Hermann Contract. — [2]) Ibidem. — [3]) On a déjà remarqué que la rime entre les deux hémistiches du vers réclame *istas.* Cf. W. Brambach, *Theorie und Praxis der Reichenauer Sängerschule,* Karlsruhe, 1888, p. 37, en note.

[4]) Bibl. Royale de Munich, clm. 9921, fo. 20. Ce ms. est du XII[e] siècle et vient du monastère bénédictin d'Ottobeuern. Cette composition se trouve entre autres dans le Cod. D'Orville 158, de la Bibl. Bodléienne, à Oxford, attribué par le Docteur F. Madan au XI[e] siècle. Les deux premiers vers en sonts absents (fo. 114), et le texte est accompagné de la seule notation neumatique. — [5]) Clm. 14.322.

[5]) Encore que la valeur de l'*e* soit identique de part et d'autre, cette lettre appartient à deux systèmes différents.

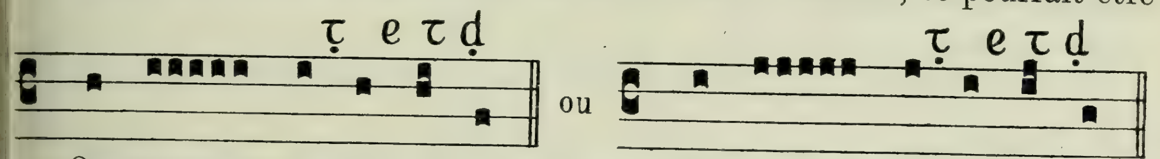
La présence de la lettre *d*, si rarement en usage dans les manuscrits sangalliens fait, à elle seule, douter que ces lettres soient *romaniennes.* En effet, c'est bien la notation d'Hermann que nous avons sous les yeux: elle ne donne ni la valeur *tonique* de la note, ni sa valeur *rythmique*, mais seulement l'intervalle brut, pour ainsi dire, entre deux notes, rien de plus.[1])

Dans le cas présent, la fréquentation des manuscrits postérieurs nous apprend qu'il faut chanter:



Sum-mo pon-ti - fi - ci ...... et u-ni-uer-sa-li pa-pe ui-ta!

Mais, tout aussi bien, avec les seules lettres d'Hermann, ce pourrait être:



Que ce soit l'un ou l'autre, le *chanteur* n'en a cure: il sait, il lui uffit de connaître les intervalles.

Pour le *transcripteur* sur lignes munies de lettres-clés guidonniennes, problème est tout autre, et c'est le point spécial sur lequel nous vourions attirer l'attention du lecteur. Ce système exige du notateur une onnaissance parfaite de la pièce à transcire: ce ne sont pas seulement les itervalles de notes à notes qu'il faut savoir, — les lettres d'Hermann sufsent à cela —, mais le mode, la gamme, la place exacte des notes sur l'échelle.

Le copiste ignore-t-il tout cela, l'examen de la dernière phrase du iorceau indiquera assez souvent le mode, par l'emploi qui y est fait de idences caractéristiques; quelquefois, et plus sûrement, la *différence* psalodique: *Euouae*, ou un verset noté, s'il s'agit d'un Répons, seront un faillible moyen de classement. La pratique du chœur, la connaissance pprofondie et le chant assidu des formules grégoriennes seront du plus and secours à l'interprête et lui épargneront de lourdes fautes.

Prenons un exemple et montrons combien il est facile de s'égarer ins ces sortes de transcriptions, et comment on peut réparer les erreurs.

Le manuscrit latin *14.965 a* de la Bibliothèque Royale de Munich, du II[e] siècle, contient aux folios 7[v] à 8[v], quatre pièces dont la notation *uelle* est accompagnée de la notation *littérale* d'Hermann, comme dans *Carmen* cité plus haut.

Soit que le copiste sentît le besoin d'une aide dans son travail, soit 'il en reconnût la nécessité pour ses lecteurs, il a ainsi énuméré les

[1]) Dans cet exemple le point indiquant l'intervalle descendant est *au dessous* la lettre.

signes des intervalles, du plus petit au plus grand, sans aucune explication, au bas de la première page; en raison de quelques différences d'avec la nomenclature donnée ci-dessus, nous ajoutons la valeur des lettres négligée dans le ms.

e .	ſ .	τ .	s .	δ .	D .	Δ .	ſΔ .	τΔ .
equaliter.	semitonium.	tonus.	semiditonus.	ditonus.	dyatesseron.	dyapente.	semitonus cum dyapente	tonus cum dyapente.

La liste n'est pas complète: le copiste a aussi employé ΔD . = dyatesseron cum dyapente: c'est l'octave. C'est tout ce qu'il faut pour noter n'importe quelle pièce de chant grégorien.

Or, au folio 8v, se trouve: *Tua sunt hec xriste,* dont nous donnons ici le facsimile.

Tu a ſunt hec xri ſte o pe ra tu a mi ra cu la
qui ue re mi ra bi liſ eſ in ſan ctiſ
tu iſ quoſ i ta digna riſ glo ri fi ca
re ut e oſ de ho ſte huma ni ge ne riſ
mi ra bi li ter fa ci aſ tri um pha
re v Glo ri a uir tuſ et gra
ti a hec eſt omnibuſ ſanctiſ e uiſ Eu
Be ne di cenſ er go de uſ no e a te

Nous pouvons le transcrire comme suit:

Tu - a sunt hec xri - ste o - pe - ra, tu - a

mi - ra - cu - la, qui ue - re mi - rá - bi - lis es

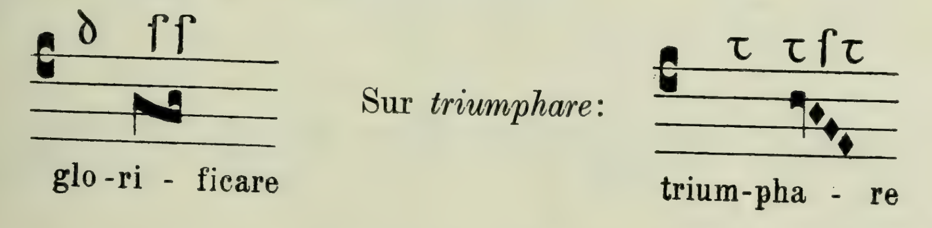
in san - ctis tu - is, quos i - ta di-gna - ris

glo - ri - fi - cá - re ut e - os de ho - ste

hu - ma - ni ge - ne - ris mi - ra - bi - li - ter

fa - ci - as tri - um-pha - - - - - - re.

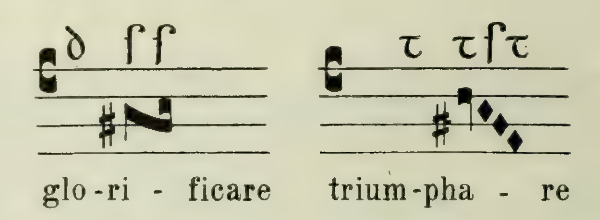
Si l'on compare cette transcription avec la notation originale, on con-
atera que tout marche très bien; les intervalles sont partout ceux que
mandent les lettres d'Hermann. Partout, sauf aux deux *fa* marqués d'un
térisque. Sur *glorificare,* nous lisons:



Dans le premier cas on doit lire $^1/_2$ *ton*-$^1/_2$ ton, entre les trois notes
porrectus, au lieu de *ton-ton,* comme nous avions écrit d'abord; dans le
ond cas, la suite des notes du climacus doit être: *ton*-$^1/_2$ *ton-ton,* et

non pas: *ton-ton-*$^1/_2$ *ton.* Aux deux endroits, qu'on veuille bien le remarquer, le $^1/_2$ ton se trouve entre *sol rom. et fa.*

Deux exceptions seulement pour un si grand nombre d'intervalles, est-ce suffisant pour nous faire soupçonner que notre notation est fautive? Bien au contraire. Ces deux exceptions sont pour nous l'occasion d'une précieuse instruction. On se doutait, en effet, que le *chromatisme* n'était pas étranger aux mélodies grégoriennes; et voici que nous sommes en présence d'un exemple indiscutable d'un fait de ce genre, car tout rentre dans l'ordre si nous diésons les deux *fa:*



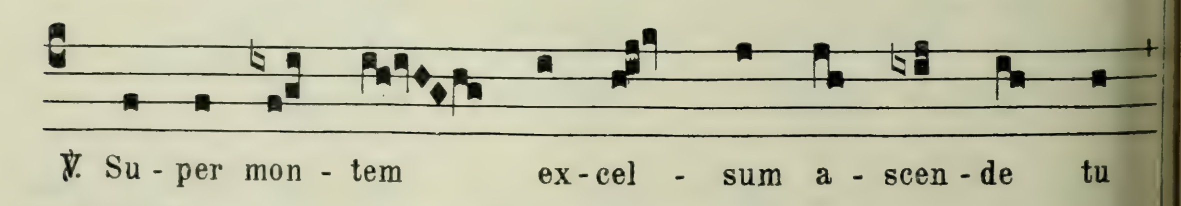
C'était indubitablement (unzweideutig) la pensée du compositeur, le transcripteur n'a qu'à s'y conformer: la concordance parfaite de notre traduction avec la notation littérale sur tous les autres points en est une preuve manifeste.

Notre transcription, nous pouvons donc l'affirmer en pleine assurance est scientifiquement exacte.

Elle nous donne l'avantage de confirmer, par un exemple très clair la théorie du *chromatisme* grégorien; en outre, elle nous offre la possibilité de fixer le *mode* de ce chant, le VIIIe, puisqu'il se termine sur le *sol*; l'aspect général de la mélodie et la succession des intervalles sont conformes à cette attribution.

Hélas! malgré toutes ces belles apparences, malgré tous ces raisonnements et cette assurance scientifique, nous avons trop tôt tiré nos conclusions! Nous ne nous sommes pas assurés de l'impossibilité de noter autrement, et exactement, sans recourir aux accidents chromatiques!

N'y aurait-il pas, dans notre pièce même, un indice d'une autre gamme possible? Précisément ce *Tua sunt* est un Répons; comme tout Répons il est suivi d'un verset; et ce verset est adapté à la mélodie régulière du VIe mode. La voici telle qu'elle est dans l'Antiphonaire d'Hartker[1]):



[1]) Codex Sangallensis 390—391. *Paléographie musicale,* IIe Série, tome I, Solesmes 1900, p. 34. Nous ne tenons pas compte des *liquescentes* accidentelles.

qui e - uan - ge - li - zas Si - on, ex - al - ta

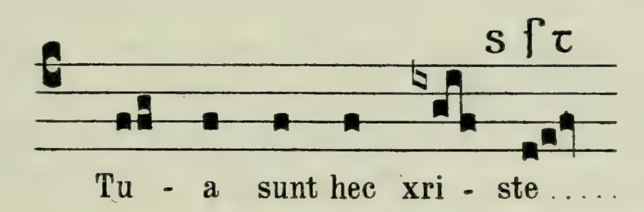
in for - ti - tu - di - ne uo - cem tu - ám.

Et voici le verset du ℟. *Tua sunt:*

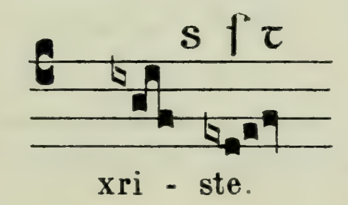
℣. Glo - ri - a, uir - tus, et gra - ti - a hec est

o - mni - bus san - ctis e - ius.

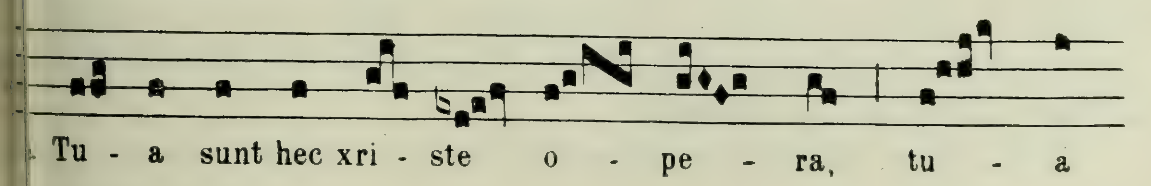
Il n'y a pas à nous y tromper: nous sommes bien en face d'un Ré-
ns du VIe mode. Essayons de le noter en *fa*:

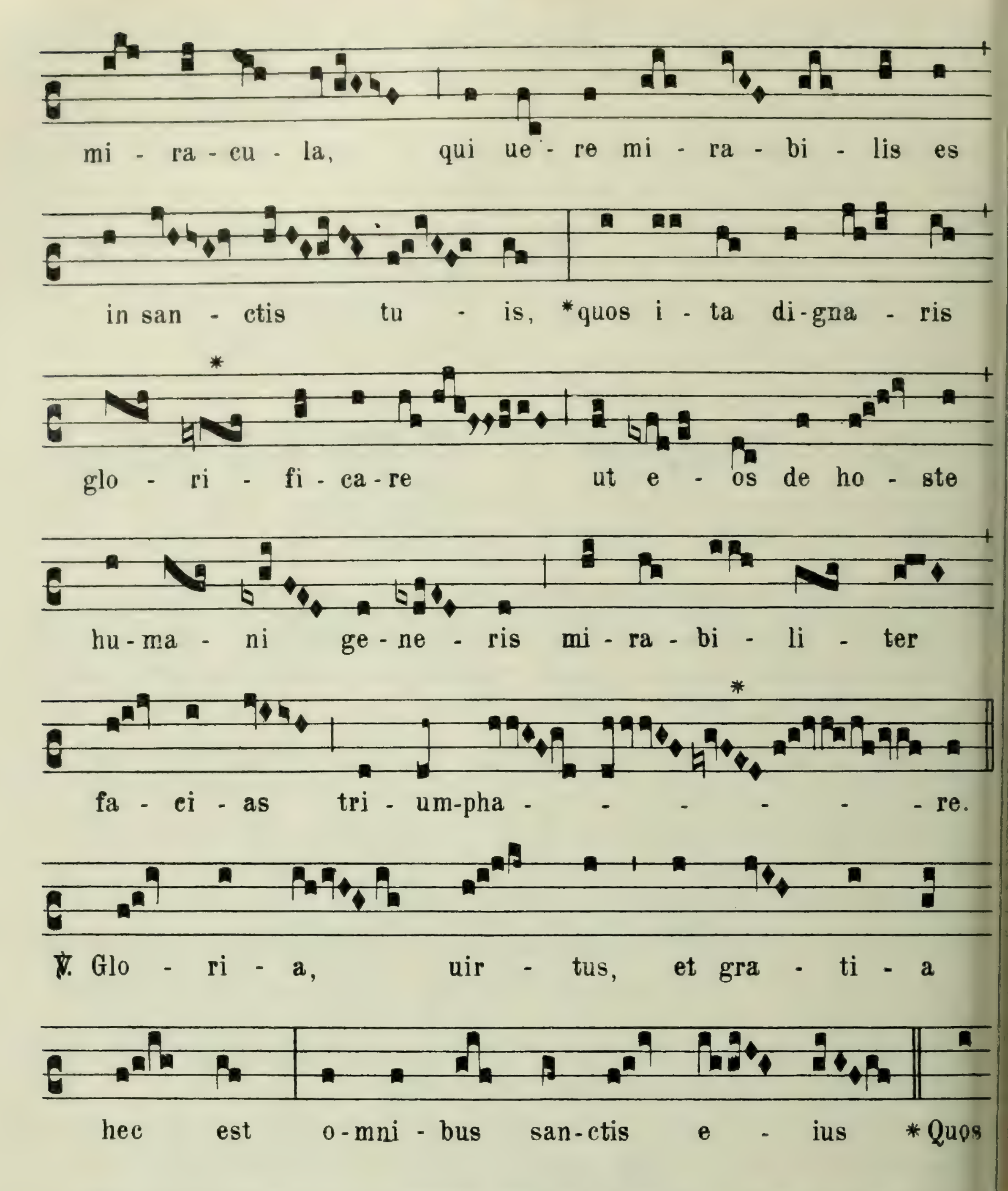


Ici, nous sommes arrêtés net par la présence d'un demi-ton entre les
ux premières notes du *scandicus*. Il faudrait:



Or le *mi* bémol n'existe pas dans les gammes grégoriennes. Il est
fa le de tourner la difficulté, et d'écrire non plus en *fa*, mais en *ut*: nous
a ns la ressource du *si* ♭.



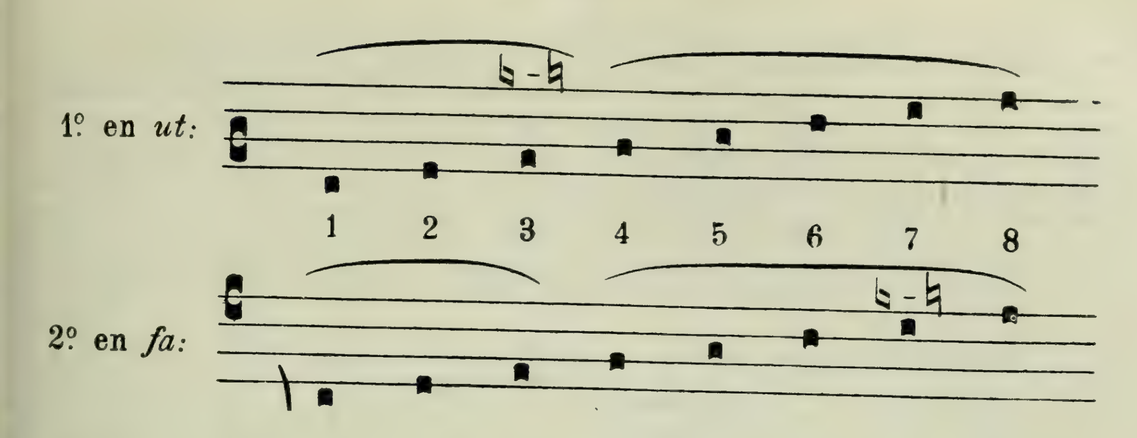


Sans encombres, nous sommes arrivés à la fin; car au lieu de *si* ♭ aux deux astérisques, nous avons écrit le *si* ♮: c'est là que tout à l'heur la notation exigeait le *fa* ♯.

Distinction byzantine et de pure écriture! dira-t-on. Non pas.

En théorie comme en notation, sinon en pratique, le chant grégorie a ignoré le *fa* ♯. Si la suite des sons dans la notation ordinaire sur ligne semblait en amener l'emploi, la transposition s'imposait: elle montrait qu ce prétendu *fa* ♯ n'était en réalité que la note mobile *si* employée dar la région inférieure de la gamme.

Il y a deux manières régulières de noter le VIe mode: en *ut* ou en *fa*



La première figuration est obligatoire lorsque le troisième degré de la gamme (le *mi* dans celle de *fa*) est mobile. Le *si*, dans ce cas, remplace le *mi;* c'est la seule note capable de cette fluctuation.

On peut voir des exemples de cette transposition nécessaire dans le *Graduale Romanum* (Édition Vaticane):

Offertoire *In virtute tua;*
Communion *Circuibo;*
,, *Surrexit Dominus.*

Dans cette dernière les bémols accidentels n'ont pas été indiqués[1]).

Le même cas peut ce retrourer dans d'autres modes: un cas très connu st la communion *Beatus servus,* du troisième; de même toutes les antiennes ites du IV en A.

Pour en revenir à notre Répons *Tua sunt,* est-il besoin de justifier ar des documents plus clairs que la notation D'Hermann la transcription ue nous en donnons? Plus clairs? dans un sens, peut-être, dans un autre, on! Hermann nous dit *tous* les intervalles; les manuscrits guidoniens, se ant davantage à l'habitude du chantre et à sa mémoire, ne lui indiquent *as toujours* où il faut faire le ♭ mol, ni où il faut rétablir le ♮ carre. uoi qu'il en soit nous avons sous les yeux trois manuscrits qui confirment otre traduction: la mélodie y est notée en *ut.* Ce Répons est aux Ires êpres de la Toussaint dans les codices suivants:

a) **Paris,** Bibl. Nat. latin 9.425, Antiphonaire d'une Abbaye de Préontrés, XIIe—XIIIe s.[2]);

---

[1]) Cf. *Liber usualis,* Édition de Solesmes, Desclée 1904, p. 419.

[2]) Le *Gloria Patri,* qui suit le ℣ *Gloria et virtus* y est ainsi noté:



R. Tua sunt hec xpe opera tua miracula qui uere mirabilis es in sanctis tuis quos ita dignaris glorificare ut eos de hoste humani generis mirabiliter facias triumphare. V. Gloria · uirtus et gratia hec est omnib; sanctis tuis · Quos ita · Gloria pa

b) **Munich,** Bibl. Royale, Clm 17.010, autre Antiphonaire norbertin de l'Abbaye de Sheftlarn, de la première moitié du XIIIe siècle[1]);

---

[1]) Le *Gloria Patri* y est un peu différent du Codex précédent:



Glo - ri - a Pa-tri, et Fi-li - o, et Spi-ri - tu - i san - cto.

Au dernier moment, une très gracieuse communication du R. P. Nicolas Perreu, Prémontré de l'Abbaye de Leffe, nous fait connaître *onze* nouveaux manuscrits ou imprimés, tous norbertins, et qui, naturellement, écrivent aussi notre Répons en *ut*. En voici la liste, telle qu'on nous la communique:

1. Munich, Clm 17.001 Antiph. de Sheftlarn, 1331;
2. — Clm 17.002 — XVe s.;
3. Berne, Processional, XIVe—XVe s.;
4. Munich, Processional, XVe s.;
5. Tepl, Antiphonaire, 1500.
6. Schlägl, XVe—XVIe s.;
7. Averbode, Liber matutinalis, XVe—XVIe s.;
8. — 1530.
9. Processional de Mondaye, imprimé en 1574;
10. Antiphonaire de Parc, XVIIe s.; d'après un ancien manuscrit;
11. Parc, Processional, début du XVIIe s.

Les numéros 2, 5, 6 et 10 ont le ℣ Gloria Patri, exactement conforme au Cod 17.010 de Munich cité plus haut.

c) **Aix-la-Chapelle,** Bibl. du Chap. de la Cathédrale, Antiphonaire (Franconis) d'Aix, fin du XIIIe s.

Les variantes sont de peu d'importance entre ces trois manuscrits.

En 1611 encore, Plantin d'Anvers imprimait pour les Églises de Belgique un «*Processionale ritibus ecclesiae Romanae accomodatum*». Notre Répons s'y trouve, p. 331, toujours noté en *ut*, mais aucun ♭ mol n'est indiqué.

Il nous faut descendre jusqu'à l'extrême fin du XVIIe siècle pour rencontrer enfin un texte habillé à la mode du temps: les pénultièmes «brèves» sont débarrassées des malencontreuses notes qui les surchargeaient, les mélismes trop fleuris sont émondés, et ramenés à de justes proportions; c'est la version que, d'après les anciens manuscrits de l'Ordre, Guillaume Gabriel Nivers livrait aux Prémontrés. Et sans doute, en leur offrant son travail, devait-il penser, comme il avait écrit à propos d'autre chose: «Ce chant n'est-il pas plus conforme à la solennité, à la bienséance, et à la gravité que requiert le service divin? Et toute cette correction ne consiste qu'à varier et adjoûter quelques notes avec prudence et discrétion: car c'est la mesme substance du chant, le mesme ton, le mesme mode, les mesmes cadences et les mesmes cordes essentielles; mais la modulation en est variée conformément à la décence ecclésiastique.»[1])

C'était bien l'avis de Remi Carré qui l'insérait tel quel, sans dire d'ailleurs d'où il le tenait, dans une méthode de chant grégorien de sa façon[2]). Notre Répons, avec deux autres (*Homo quidam* et *Gaude Maria*), illustre les exemples du Sixième ton. Ils sont tous trois notés en *fa* avec un b mol à la clé.

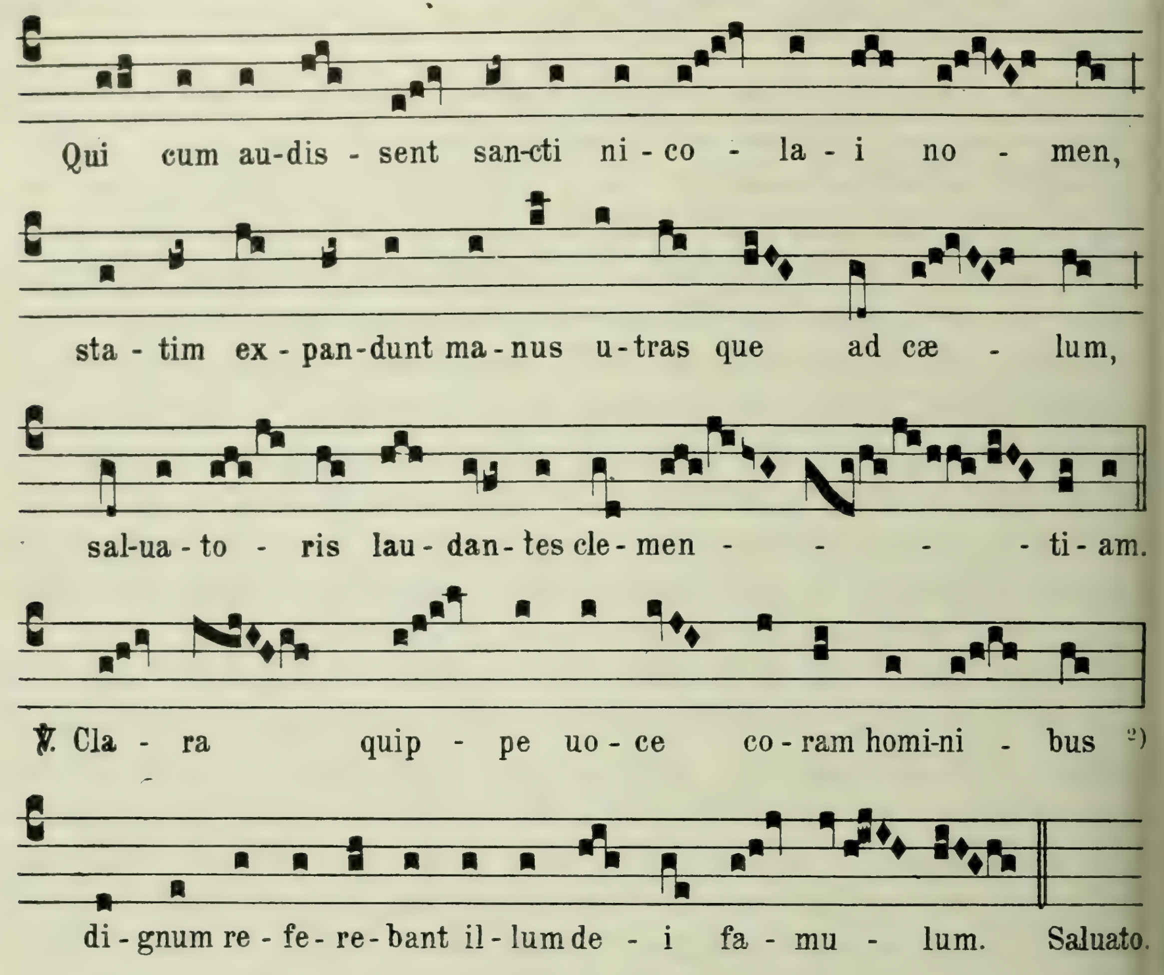
Si nous avons dû écarter la transcription du *Tua sunt* en *sol*, ce n'est pas que l'on ne rencontre parfois — mais très rarement — des exemples du VIe mode ainsi noté. Le Cod. 601 du chapitre de Lucques, dont la Paléographie musicale achève la publication, en contient deux sur 35 exemples: *Dixit dominus ad Noe* et *Gyrum celi.* Outre les deux précédents, on trouve dans le manuscrit 48.14 du Chapitre de Tolède deux nouveaux Répons du VIe mode en *sol*: *Animam meam dilectam* et *Si diligis me.* Il y a, dans l'Antiphonaire de Saint Maur de Paris du XIIe siècle (Bibl. Nat.

[1]) Dissertation sur le chant Grégorien, dédiée au Roy. par le Sr **Nivers,** organiste de la Chapelle du Roy et **Maistre** de la Musique de la **Reyne.** A Paris, aux dépens de l'**Autheur,** M. DC. LXXXIII, p. 88.

[2]) Le Maistre des Novices dans l'art de Chanter: ou Règles générales, courtes, faciles, et certaines, pour apprendre parfaitement le plein-chant; précédées de quelques Motifs et Exemples edifians, etc. etc., par Frere Remy Carré, Prêtre, Religieux, profès de l'Abbaye de S. Amant de Boixe, ancien Chantre Titulaire de l'Abbaye de Liguaire même Ordre, et ancienne Observance de S. Benoît. A Paris, chez Le Breton . . . M. DCC. XLIV. p. liii.

lat. 12.044), 44 Répons du VIe mode: un seul (*Aduersio paruulorum*) est noté en *sol.*[1])

Nous avons choisi pour exemple de cette autre position le Répons *Qui cum audisset* de l'office de S. Nicolas. Il est extrait d'un magnifique antiphonaire du XIIe siècle conservé (sans cote) à l'archevêché de Florence:



Il importait peu d'écrire ainsi ce Répons, ou de le noter en *ut,* car dans ce cas tous les *si* eussent été affectés du bémol: aucun intervalle n'en est altéré.

Il est des cas où une transposition intempestive devient une erreur grave, et où ce que nous pourrions appeler le «flair grégorien» ne saurait

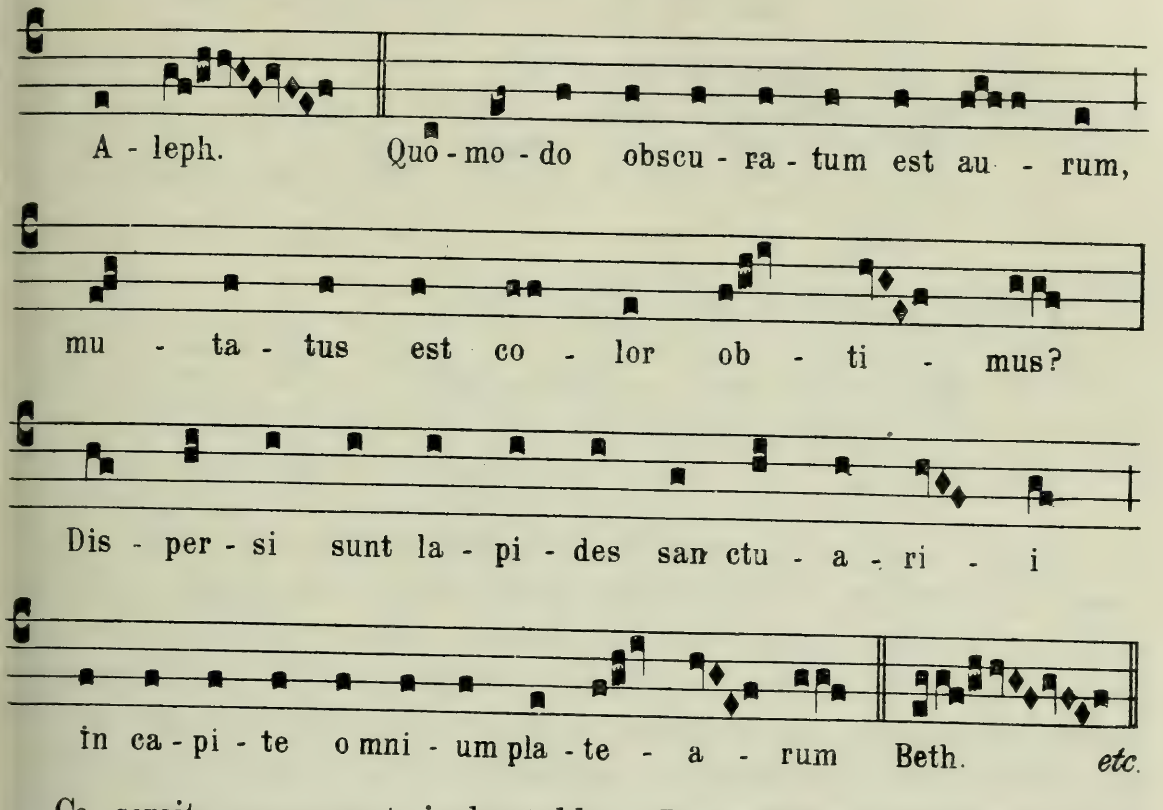
---

[1]) Mais il y a un autre curieux phénomène et qui mérite d'être signalé: le Répons *Clama in fortitudine* (fo 2) est ainsi noté:

Cla - ma,........ ha - bi - ta - to - ri - bus Syon!

[2]) Il faut lire *omnibus.*

égarer un spécialiste. Le Répons de la Toussaint que nous avons étudié, noté en *sol* ou en *ut*, avec *si* ♭ ou sans fa ♮ offrira toujours un sens mélodique acceptable. Mais que dire de ceci:

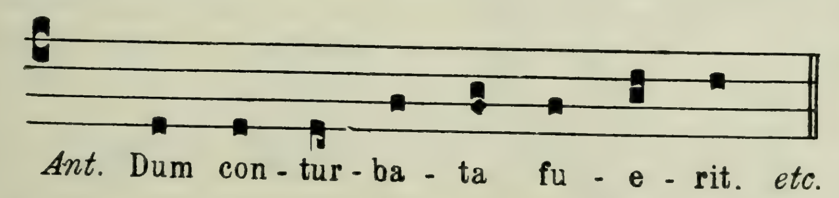


Ce serait proprement inchantable! Lamentation vraiment . . . la-
ıentable.

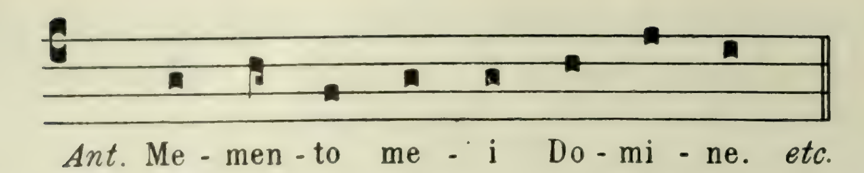
On trouve cette étrange composition dans un Bréviaire noté, de la
n du XIIIe siècle, conservé à l'Abbaye de Silos (Espagne). La notation
quitaine — à points superposés — s'appuie sur une unique ligne rouge,
elle de *fa* sur la copie ci-dessus.

Ordinairement, il est vrai, la ligne rouge indique le *fa*, dans les manu-
:rits des autres genres de notation. Mais au XIe siècle, et même
ısqu'aux XIIIe et XIVe, Aquitains et Espagnols ignorèrent cette précision:
our eux, la ligne rouge exprimait une note *quelconque*. C'était au bon
ns du chanteur, à sa grande habitude surtout, de déterminer l'imprécis.

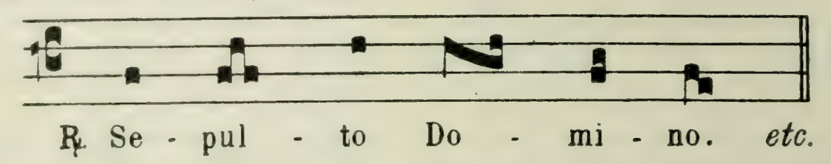
Sur la même page d'où nous avons extrait ce fragment de Lamen-
tion, et qui est reproduite au tome II de la *Paléographie musicale*, pl. 97,
ı lit les pièces suivantes:



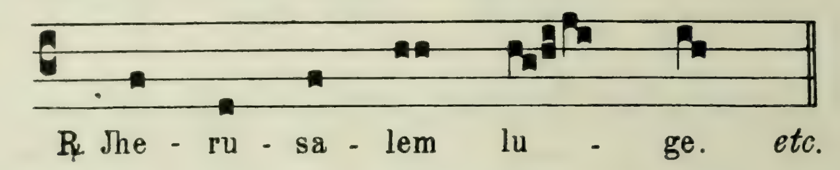
La ligne rouge y indique le *fa*.



La ligne rouge marque le *sol.* Puis:

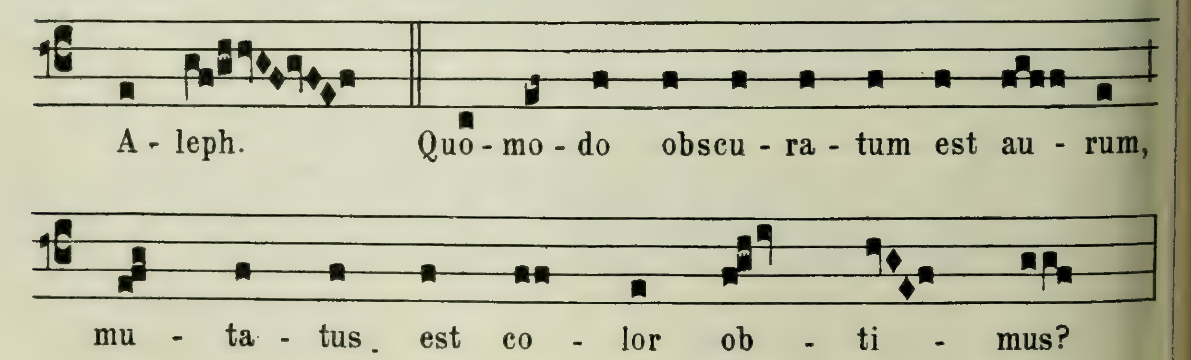


Le *ré* s'appuie sur la ligne rouge; enfin:



Ici, c'est le *la* qui court le long de la cordelette! Quatre pièces, quatre significations différentes de cette ligne! En vérité ne semble-t-elle pas inventée pour égarer le chantre, bien loin de lui être utile? Loin de là. Mais gardons-nous de lui attribuer, au XXe siècle, une valeur qu'elle n'avait pas, une précision qu'on ne lui demandait pas au XIe. Elle n'est qu'un point de repère; à travers toutes les notes qui s'échelonnent à hauteurs diverses entre deux lignes de texte liturgique, elle est un pivot. Ce pivot, c'est le *ré*, le *mi*, le *fa*, le *sol*, etc., au gré du scribe. Mais si sur ce pivot — voici son utilité — le *notator* a écrit le *mi*, dès le commencement de la pièce, le *mi* y sera écrit, pour tout le reste du morceau, sans aucun changement. Il faut, et il suffit de déterminer les premières notes: toutes les autres suivent, sans encombre, sans erreur possible. De la sorte, on ne peut le nier, les intervalles sont beaucoup plus faciles à lire, cette notation parle bien plus à l'œil — étant donnée la connaissance préalable et supposée du chant à exécuter —, que la notation «arithmétique» d'Hermann.

Dans le cas présent, il faut lire, pour avoir une mélodie intelligible, la ligne rouge marquant le *ré*, et non le *fa:*





Des erreurs de ce genre se rencontrent trop souvent sous la plume d'écrivains modernes, remplis de bonne volonté, mais manquant de prudence, de sagacité, de véritable science. Elles rappellent la manière de Fétis; oyez plutôt, pour en finir, cet érudit; admirez cette assurance scientifique, savourez la transcription suivante. Est-il possible de trouver, dites avec autant de sérieux, de plus énormes bévues.

Au tome IV de son Histoire générale de la musique (1874), Fétis consacre le chapitre V à l'étude des «Notations des chants en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'au onzième siècle». Il explique comment les Barbares inventèrent les neumes saxons et lombards.[1]) Ce sont ces neumes qu'il s'agit de déchiffrer. Fétis raille agréablement quelques auteurs qui, avant lui, se sont essayées, avec peu de succès, à ce travail difficile: M. Praetorius, D. Jumilhac, J.-A. Jussow, N. Staphorst, J.-L. Walther, Hawkins, Martini, Gerbert, Forkel, Burney.

«Telle était la situation peu satisfaisante de la science historique des notations du moyen âge dans les premières années du dix-neuvième siècle (p. 195).» Fétis lui-même ce mit avec courage à l'étude; malgré son acharnement les neumes persistaient à garder leur secret. Il allait abandonner son travail quand, dit-il, «nous avons saisi le système commun qu'elles ont (ces notations neumatiques) avec les notations des Églises orientales, et que nous avons vu clairement qu'il ne manquait aux neumes que l'indication des tons, qui est toujours marquée par un signe dans la notation de l'Église grecque. Dès lors il était devenu évident pour nous que les notations saxonnes et lombardes étaient composées du point, comme note syllabique, et des signes collectifs d'intonations variées dont les formes dessinaient les mouvements de la voix. Quant aux incertitudes des sons auxquels répondaient les signes, nous comprîmes quelles ne pouvaient être dissipées que par la connaissance du ton de chaque morceau, et qu'un seul moyen existait pour apprendre la signification exacte des neumes, lequel consistait à en faire une étude suivie dans les livres de chant grégorien, dont les tons sont connus. Par cette méthode, nous reconnaissions immédiatement les notes essentielles du ton, c'est à dire la dominante et la finale; au moyen de ces guides, et comparant les chants notés en neumes avec ceux des plus anciens manus-

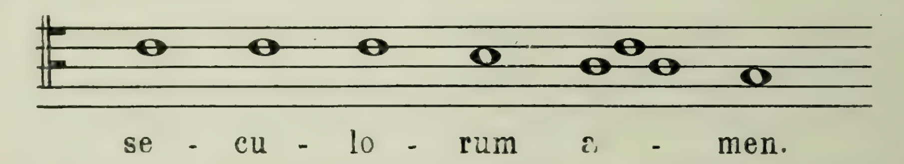
[1]) Ces derniers, «on les trouve dans le Graduel du Trésor de Monza, près de Milan, lequel est du septième, ou des premières années du huitième siècle (*op. cit.* p. 186)». On sait que ce fameux Graduel ne contient *pas un neume!*

crits écrits en notation de plain-chant, nous acquîmes en peu de temps une habileté relative dans la lecture des livres neumés les plus anciens.» [1])

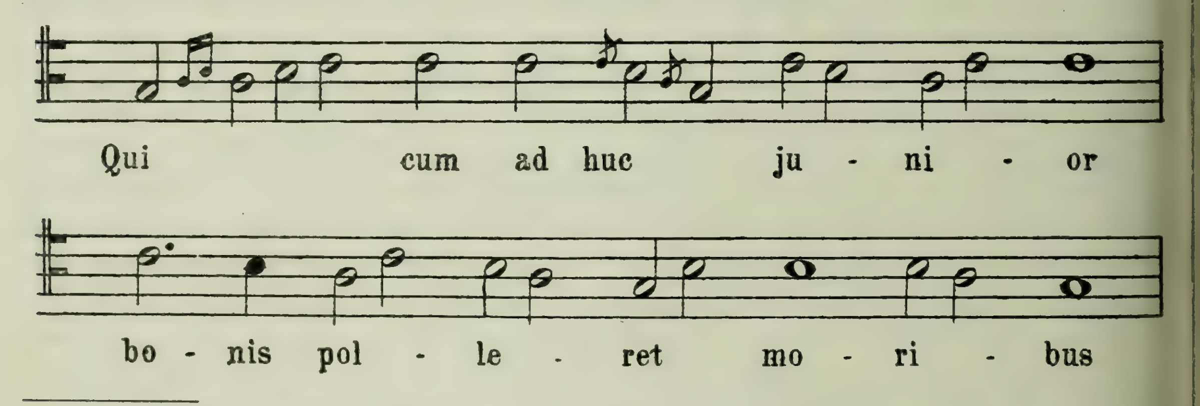
Habileté relative! La correction n'est pas de trop! On ne sera pas fâché de voir une application des principes:

«La forme des cadences de chaque ton étant connue, on en déduit, à l'inspection des signes, soit sur *l'euouae,* soit sur la terminaison *saeculorum amen,* le ton de l'antienne. après quoi la signification de la notation neumatique de celle-ci se découvre avec facilité. Prenons, par exemple l'antienne du deuxième psaume des vêpres de Saint Maur, tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (nº 5344, ancien fonds latin) et dont on voit ici le facsimile.» [2])

«Le psaume est *Quare fremuerunt:* à l'inspection du neume, *saeculorum amen,* on voit qu'elle est du huitième ton et que sa forme est celle-ci:

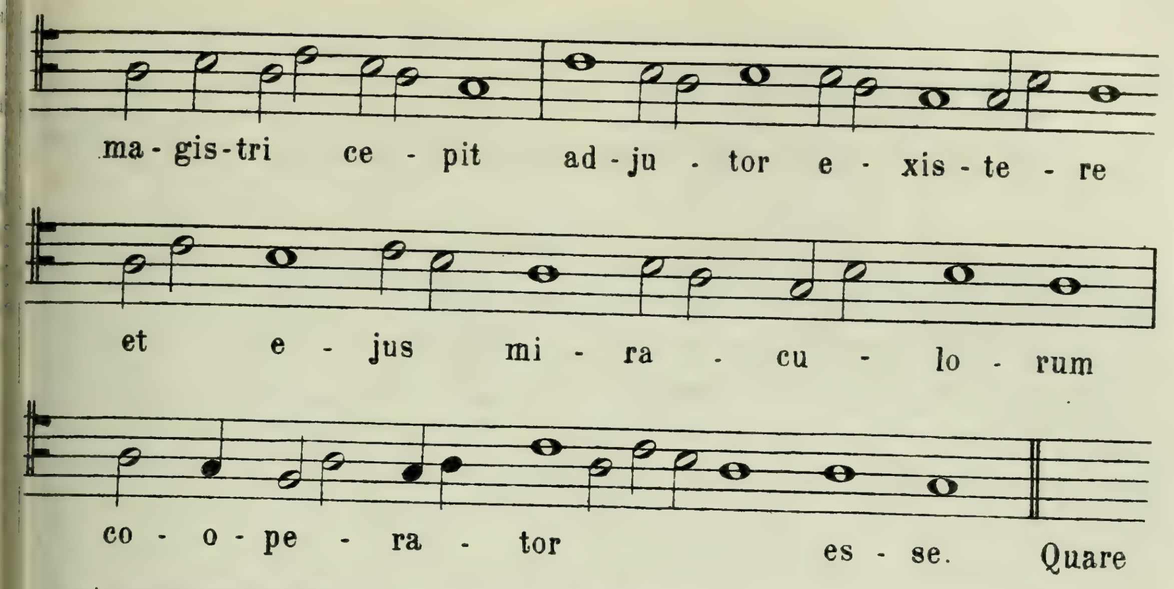


D'après cette donnée, le sens de la notation de l'antienne ne présente plus de grandes difficultés, comme on le voit dans cette traduction:



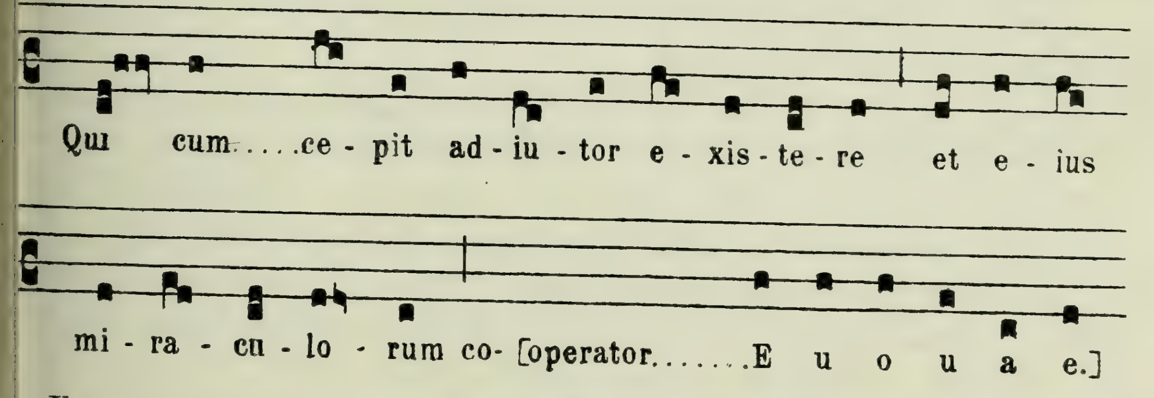
[1]) Fétis, op. cit., p. 195.

[2]) Nous donnons ce facsimile d'après celui donné par Bottée de Toulmon dans les instructions sur la *musique religieuse,* publiées en 1839 par le *comité historique des arts et monuments.* réimprimées en 1886 dans le tome III de la *Collection de Documents inédits sur l'Histoire de France,* p. 361—372. Voir pl. III, — C'est à la première édition que Fétis emprunte sa reproduction, mais il n'en dit rien; il n'est pas inutile de faire remarquer que l'antienne *Qui cum adhuc* n'est pas des *Vêpres:* elle appartient aux *Matines.*



«Aucune incertitude ne pouvant exister concernant la finale du ton, il est évident ıe le dernier signe ou point est placé trop haut dans le manuscrit.» [1])

Or, voici la traduction authentique d'une partie de cette antienne onnée par l'antiphonaire de S. Maur déjà cité (Paris, B. Nat. lat. 12.044,). Le feuillet déchiré n'en laisse subsister que la moitié, et nous avons pas actuellement sous la main un autre manuscrit pour la compléter. Ce qui reste suffit d'ailleurs pour reconnaître une mélodie du e mode, telle que l'indique le *Saeculorum amen* du ms. de Fétis, ce qui t encore confirmé par ce fait que cette antienne est la monde de matines un office régulièrement composé, — comme beaucoup d'autres au moyene — selon la suite des tons: 1re antienne, 1er ton; 2e antienne, 2me ton, etc.



Il est inutile d'insister. Plaise à Dieu que, grâce aux progrès faits tous les jours dans la science grégorienne, de pareilles erreurs «scientifiques» ne se renouvellent plus!

[1]) Fétis, *op. cit.*, p. 216. 217.

Hugo Athanas Gaißer (Rom).

Die Antiphon *Nativitas tua* und ihr griechisches Vorbild.

Die Liturgie der morgen- und abendländischen Kirche weist, bei alle Selbständigkeit der Gestaltung, manches gemeinsame Gut auf. Dahin ge hört eine Anzahl von Gesangstexten, von denen die bekanntesten von mi in der römischen *Rassegna gregoriana* (I, 1902, Nr. 7—8) unter dem Tite *Brani liturgici greci nella liturgia latina* zusammengestellt worden sind Gewiß müßte eine vergleichende Studie derselben nach der musikalische Seite verlockend und von Interesse sein. Wenn eine solche trotzdem noc nicht unternommen worden ist, so hat dies zweifellos seinen Grund in de ganz eigenartigen Schwierigkeiten, welche zu überwinden sind. Dies werden denn auch nur zu bald beim gegenwärtigen Versuche uns entgegen treten, der nichtsdestoweniger einem jener Gesänge gewidmet sein soll.

Die Antiphon *Nativitas tua* steht im Offizium der lateinischen wi der griechischen Kirche am Feste von Mariä Geburt (8. September), dor als Antiphon zum Magnifikat der II. Vesper, hier als sog. *τροπάριον ἀπο λυτίκιον*-Schlußgesang der kanonischen Tagzeiten. Prüfen wir zunächs den Worttext, sodann den Gesangstext in melodischer und tonaler Hin sicht, endlich kurz den musikalisch-verbalen Rhythmus dieses Gesanges.

I. Der Worttext.

Behufs leichteren Vergleiches mögen hier die Worte in zwei über einanderstehenden Zeilen folgen.

Lateinisch: Nativitas tua, Dei Genitrix *Virgo*, gaudium annuntiavi
Griechisch: *Ἡ γέννησίς σου, Θεοτόκε [Παρθένε], χαρὰν ἐμήνυσε*
L.: universo mundo: ex te enim ortus est sol justitiae, Christu
G.: *πάσῃ τῇ οἰκουμένῃ· ἐκ σοῦ γὰρ ἀνέτειλεν ὁ ἥλιος τῆς δικαιοσύνης, Χριστὸ*
L.: Deus noster: *qui* solvens maledictionem, dedit benedictionem, et *confunden*
G.: *ὁ Θεὸς ἡμῶν· καὶ λύσας τὴν κατάραν, ἔδωκε τὴν εὐλογίαν· καὶ καταργήσα*
L.: mortem, donavit nobis vitam sempiternam.
G.: *τὸν θάνατον, ἐδωρήσατο ἡμῖν ζωὴν τὴν αἰώνιον.*

Äußere und innere Gründe lassen den griechischen Text als den u sprünglichen erscheinen; ihm folgt die lateinische Übertragung fast sklavisc sogar in der Wortstellung, abgesehen von unbedeutenden Abweichunge Da diese rhythmisch nicht ohne Bedeutung sind, dürfen sie hier nich unberührt bleiben.

Zunächst fehlt in den griechischen Ausgaben, allerdings nur in de neueren, das Wort *Virgo*, *Παρθένε*, und zwar nicht bloß in den Hor

ɔgien und Menäen von Konstantinopel, wie die Menäen vom Jahre 1843, on Athen (Menäen 1861) und Venedig 1892 und später, sondern auch in enjenigen der Propaganda (Horologion, Rom 1876,[1]) Menaeon, Rom 1888), ie leider hier wie anderswo die Versehen jener kritik- und ahnungslos achgedruckt haben. Daß das Wort Virgo, *Παρθένε*, ursprünglich ist, rhellt schon aus den älteren Venediger und römischen Ausgaben, z. B. enedig 1628 und 1755, Rom 1738, die es ebenso aufweisen, wie die schon it dem IX. und X. Jahrhundert aus Konstantinopel herrührenden slawihen und rumänischen Versionen, während es in den aus den jüngeren Ende des XVII. Jahrhunderts und später) griechischen Editionen übertzten arabischen fehlt. — Außerdem findet sich das Wort in anderen erwandten Troparien mit *Θεοτόκε* verbunden, wie in dem *Ἀπολυτίκιον* om 2. Februar, mit dem unser Gesang auch das ganze Mittelglied, *Ex te uim ortus est . . . Deus noster*, gemeinsam hat. Der rhythmische Bau ndlich, auf den es uns hier gerade am meisten ankommt, gestaltet sich, ie wir später sehen werden, symmetrischer mit als ohne dieses Wort.

Ohne Belang ist im Glied *Qui solvens* das Relativ *qui* statt der opula *καί*.

Beachtenswert dagegen ist hinwieder die Wahl des Ausdruckes *conndens* statt des sinn- und wortgetreueren *abolens* oder *destruens* für *καταργήσας*. Man gewinnt den Eindruck, daß es dem lateinischen Übersetzer ıran gelegen habe, eine dem griechischen Wortrhythmus möglichst gleichertige Zahl von rhythmischen Akzenten und Füßen zu erzielen:

καὶ καταργήσας τὸν θάνατον.
et con-fun- dens mortem.

Das sind vier rhythmische Füße, gegen bloß drei, die sich sonst erben würden:

et | abolens | mor|tem
„ | destruens | „ ,

sei denn, man wende die *Tonē* an:

Et | de|struens | mor|tem.

Doch vom Rhythmus werden wir später zu reden haben. Was uns r allem und hauptsächlich interessiert, ist die Melodie und die Tonalität s Gesanges.

---

[1]) Der Herausgeber hat sich durch den Ausfall des Wortes verleiten lassen, das ythmische Trennungszeichen (Asterisk) nach dem Wort *χαράν* zu setzen, dieses ins te rhythmische Glied hinüberziehend, während das Menäon von 1888 richtig das ennungszeichen vor *χαράν* ansetzt und dies ins folgende Glied verlegt.

II. Der Gesangstext.

Auch hier stellen wir am besten die griechische und die lateinisch Melodie übereinander. Letztere ist dem Liber Usualis, ed. Desclée 1903 entnommen, womit jedoch die Varianten des Liber Antiphonarius, ed. So lesmes 1898, zu vergleichen sind; die griechische gebe ich nach der *Μουσικὴ Κυψέλη* von Bamba[1]) unter Hinzufügung der Version des *Ἁγιοπολίτης* von *Σακελλαρίδης*[2]), die einzigen Ausgaben, in denen ich die Melodi finden konnte. Zur Erklärung dessen finde hier sogleich die Bemerkun Platz, die sich bei näherem Vergleiche von selbst aufdrängt, daß wir e hier nicht mit einer eigens für die Worte geschaffenen Melodie zu tu haben, sondern mit einem Melodietypus, der von den Sängern frei den Texte angepaßt ist. Jeder griechiche Kirchensänger ist in diesem Sinn zugleich Komponist und veröffentlicht unter Umständen seine eigene Aus gabe, die mehr oder weniger Varianten von anderen aufweist.

Die lateinische Antiphon ist dem I. Kirchenton in *Re* zugeteilt un wurde nur zur Erleichterung des Studiums in die *Mi*-Lage umgeschrieben in welcher heute die griechische Melodie, dem IV. Tone angehörig, sic notiert findet.

a) Melodie.

Betrachten wir zunächst einzig die melodischen Umrisse im all gemeinen, so halten sich dieselben unleugbar beiderseits im selben Rahmen einer Sexte nämlich, die nur fünf- bis sechsmal im lateinischen Gesang um die Untersekunde überschritten wird. Innerhalb dieses Rahmens jedoc bewegen sich die Weisen ziemlich unabhängig von einander, was teilweis auch von den griechischen Melodien unter sich gilt. Abgesehen von de inneren Schlußkadenzen, steigt die eine, wo die andere abwärts geht, un umgekehrt. Kann unter solchen Umständen das melodische Verhältni beider Gesänge als verwandtschaftlich bezeichnet werden? Nach unsere Begriffen von Melodie nur in geringem Maße. Eher könnte von einen tonalen Verwandtschaftsverhältnis die Rede sein, wenn nicht die starke griechischen Tonschattierungen und Tonschwankungen wären. Diese ver langen daher eine eingehendere Untersuchung.

b) Tonalität.

In den neueren griechischen Gesangsausgaben ist diesem Melodietypu des IV. Kirchentons der Schlüssel des II. Kirchentons beigesetzt, um an zudeuten, daß die Melodie nach Analogie und mit den Intervallen de letzteren auszuführen sei. Es wäre zu lang und für unseren Zweck über

---

[1]) Bei Michalopoulos, Athen 1898, I, S. 29.

[2]) Bei Kousoulinos, Athen 1903, S. 426.

üssig, den Grund dieses Schlüsselaustausches zu erklären. Es genüge die erkömmliche Singweise, die damit angedeutet ist, festzustellen. Sie ist harakterisiert

1. durch die große Oberterz *Sol-si* ♮ [1]) mit Ausschluß der kleinen Terz *ol-si* ♭, die sonst im IV. Ton vorwiegend auftritt;

2. durch die Schwankung des Tones *Fa*, welcher der „Attraktion" nterliegt und bald als Fa ♮, bald (meist aufsteigend) als *Fa* ♯ erklingt, ald einen Mittelklang zwischen beiden darstellt;

3. durch die Schwankung des Tones *la*, der besonders bei absteigender ewegung leicht um $^1/_4$ Ton vermindert klingt.

In der Notierung wurde diese Verminderung des *la* mit überstehendem der Mittelklang von Fa mit vorgesetztem + bezeichnet. — An welchen ellen der Melodie genau jede einzelne dieser Schattierungen anzuwenden , das hängt meistenteils vom Geschmack des Sängers ab, weshalb auch eine Angaben keine absolute und feste Bedeutung beanspruchen.

Überschauen wir nun nochmals das ganze Tongebilde, so zeigt sich uns er eine Tonreihe oder -leiter von sechs Stufen, ein Hexachord, der von *i* bis oben zu *do* reicht, und wovon zwei Stufen, die II. und die IV., hwankungen unterworfen sind, während die übrigen fest sind und mit n entsprechenden Stufen des lateinischen Gesanges übereinstimmen. [2])

Die Frage ist nun: wie stellt sich eine solche Tonreihe musikwissen-haftlich und musikhistorisch in sich und besonders zur Tonreihe *Re—si* ♭ s lateinischen Gesanges *Nativitas tua*?

Zur Beantwortung dieser Frage ist es nötig, vorerst die Tonlage *Mi* s griechischen Gesanges näher zu prüfen.

Die Tonlage *Mi*, die heute besonders für die sog. hirmologische rietät des IV. Kirchentones angewandt wird, ist durchaus modern, e die heutige Solmisations- und Notierungsmethode, *νέα μέθοδος*, selbst, vor kaum hundert Jahren eingeführt wurde. Früher bestand über-upt keine Tonhöhenbezeichnung und keine eigentliche Solmisation in serem Sinne. Die Töne wurden nur im Verhältnis zueinander aufgefaßt d bezeichnet und die Sänger vermittelst Tonformeln darauf eingeübt. ch Villoteau, [3]) im Jahre 1801, hörte aus dem Munde seines Gesang-isters, des Mönches Gebrail in Kairo, keine andere Solmisation als eben se, Mutation (*παραλλαγή*) genannte, die mit dem Gebrauch der be-nnten Tonformeln *Noeanoe* usw. des lateinischen Mittelalters verwandt n muß.

---

[1]) Die Majuskeln in den Notennamen bezeichnen die untere Oktave, die Minus-n die obere.

[2]) Andere kleine Modifikationen sind als zufällig zu betrachten und ohne Belang.

[3]) *De l'Etat actuel de l'art musical en Egypte*, Paris 1812 & 1826.

Wie die Töne so wurden auch die Tonarten ἦχοι, welche auf diese ihren Sitz haben, nicht in einer bestimmten Tonlage aufgefaßt, sonder nur in ihrem Höhenverhältnis zueinander, was allerdings Gegenstand be sonderer Aufmerksamkeit war. So heißt es in der in vielen Gesangbücher voranstehenden praktischen Einführung[1]), daß der II. Ton z. B. einen Ton schritt über dem I., der IV. drei Tonschritte über dem I., zwei Ton schritte über dem II., einen Tonschritt über dem III. usw. stehe. Abe welche Tonstufe oder Tonhöhe z. B. der I. Kirchenton, Ausgangston de übrigen, darstelle, wird nirgends gesagt. Die ältesten Handschriften steller als einzigen Schlüssel an den Anfang jedes Gesanges nur die Tonarten nummer, z. B. ἦχος α', ἦχος δ' usw., das übrige dem Wissen und Gehör des Sängers anheimgebend. So sagt mir nichts in diesen Kodizes, ob ic den I. Ton in *Re* oder *la* oder *Sol*, den IV. in *Mi* oder *Re* usw. zu singe habe. Ich weiß nur, daß der IV. Ton eine Quarte oder, wie die Grieche rechnen, drei Tonschritte über dem I. seinen Sitz hat, eine Angabe, di immerhin, wie wir sehen werden, seine Wichtigkeit haben kann.

Daß jedoch neben dieser bloß relativen Tonauffassung und Tonbezeich nung auch die einer bestimmten Tonhöhe der ἦχοι den besten Sänger nicht unbekannt war, geht aus manchen Anzeichen hervor, auf die de näheren nicht eingegangen werden kann. Das ist bei dem nicht seltene Verkehr zwischen Griechen und Lateinern im Mittelalter von vornherei anzunehmen. So mag als Modalnote des I. Tones dem Sänger der To *Re* (nach anderen *la*) vorgeschwebt haben. Darauf dürfte auch das Noter zeichen des ἴσον, das in seiner eckigen Form der frühbyzantinischen Noter schrift dem altgriechischen Tonzeichen für *Re* (aramäisches Lambda) seh ähnelt, hinweisen. Wird ihm doch unter den Notenzeichen eine ebens zentrale und fundamentale Bedeutung zugeschrieben, wie dem I. Ton unte den ἦχοι. Es heißt von ihm, es sei „Anfang, Mitte, Ende und Zusammen halt der psaltischen Kunst".[2]) Eine solche überschwängliche Lobpreisun des Ison kann man nicht begreifen, wenn seine Bedeutung nicht über di des bekannten spätbyzantinischen Notenzeichens hinausgeht.

Wenn ich nun aber für den I. Ton *Re* setze, so muß folgerichtig de IV. Ton eine Quarte höher, d. h. auf *Sol* seinen Sitz haben. Die Inte vallenfolge jedoch, die durch mündliche Tradition gesichert ist, muß di jenige des obigen Hexachordes sein. Derselbe erhält dann folgende tona Gestalt: *Sol la*(?) *si*♭ *do*(o) *re mi*♭. Daß dies die wirkliche Gestalt de Skala des IV. Tones im Mittelalter war (immer unter der Voraussetzun

[1]) Der Name ist *Προπαιδεία*, oder *Ψαλτικὴ τέχνη*. Solche Traktate finden sic sehr zahlreich in den Handschriften und bilden die Hauptquelle meiner Ausführunge

[2]) Cod. 154 der Universitätsbibliothek von Messina. Übersetzung bei Fleische Neumenstudien III. Berlin, Reimer 1904, S. 18.

laß *Re* für den I. Ton angesetzt wird), kann gar keinem Zweifel unter-
iegen. Und zwar war sie es für sämtliche Varietäten des IV. Tones.[1])
)enn in den älteren Kodizes wird kein Unterschied unter diesen gemacht.
ämtliche sind in gleicher Weise, mit gleichem Schlüssel (*ἦχος δ'*)[2]) notiert,
ıamentlich die populärsten Gesänge wie die Hirmen, z. B. *Ἀνοίξω τὸ στόμα*
ιου, deren melodische Umrisse sich sicherlich kaum verändert haben können.

Indessen finden sich in späteren Kodizes, von der Wende des XV.
ınd XVI. Jahrhunderts an, neben der obigen Schlüssel-, oder vielmehr
χος-Angabe gewöhnlich das Zeichen Hypsili beigeschrieben. Dies scheint
uf eine *Re*-Lage hinzudeuten und steht sicher im Zusammenhang mit der
päteren Scheidung in drei Varietäten des IV. *ἦχος* und mit der leichten Modi-
kation, die sich von jener Zeit an in den melodischen Umrissen der Hirmen
emerkbar macht und bis heute geblieben ist: die inneren Kadenzen schweifen
ft von der Modalnote *Mi* nach *Re* hinab. Damit würde unser Troparion in
ie *Re*-Lage unserer lateinischen Antiphon und in nähere äußerliche Ver-
andtschaft mit ihr gerückt, ohne daß damit die Intervallenfrage gelöst wäre.

Um der Lösung dieser Frage endlich näherzutreten, kommen wir
esser wieder auf die erste Annahme zurück, nach welcher die byzantini-
chen *ἦχοι* an sich keine bestimmte Tonhöhe darzustellen hatten. Aber
elchen Anhaltspunkt hatte dann der Sänger, um sich zurechtzufinden?
in solcher war ihm nicht vorenthalten; er findet sich in jenen Angaben
er schon genannten Gebrauchsanweisungen vieler Kodizes niedergelegt,
elche übereinstimmend die byzantinischen *ἦχοι* je eines der altklassischen
onarten gleichstellen. Was soll das in einem ausschließlich praktischem
ebrauche dienenden Buche bedeuten, als daß der Sänger die *ἦχοι* nach
nalogie jener alten Tonarten, also den I. Kirchenton nach Analogie der
orischen, den II. nach Analogie der lydischen Tonart usw. zu singen habe?

Daraus ergibt sich für den byzantinischen I. Kirchenton als modale
ındnote *Mi*. Und wirklich singen die Ruthenen, welche ihren Kirchen-
sang im IX. und X. Jahrhundert von Byzanz erhalten haben, die Hirmen
s I. Tones meist in *Mi*[3]). Der II. slawische Hirmenton steht bei Razu-
ovski in *Fa*.[4]) Unser IV. Kirchenton käme dann in die Tonlage von
, in welcher er mit einem lateinischen Typus des IV. Tones zusammen-
ifft, mit dem er vielleicht nahe verwandt ist. Es ist der Typus *Ex*

---

[1]) Höchstens müssen wir in obige Reihe ein fakultatives *re*♭ einschieben, das
m fakultativen *si*♭ der *Mi*-Lage entspricht.

[2]) Es ist dies nichts anderes als die *ἦχος*-Nummer: *ἦχος* IV.

[3]) Ebenso die Albanesen Siziliens. Vgl. Gaisser, *I Canti ecclesiastici italogreci*,
nderabdruck der *Rassegna gregoriana*, Roma, Desclée 1905.

[4]) Razumowski, *Pienie Cerkownoie v Rossii*, (Kirchengesang in Rußland), Mos-
u 1867—69. Cf. De Castro, *Methodus cantus eccl. graeco-slavici*, Rom (Propaganda)
81, S. 9.

Aegypto, in welchem ebenfalls die zweite Stufe wechselt zwischen *si* ♮ un *si* ♭. Eben wegen dieser Eigenheit hat er den mittelalterlichen Theoretiker viel zu schaffen gemacht, während gerade sie ihm einen großen musil historischen Wert verleiht: sie eröffnet einen Lichtblick in die wahre Ge stalt des altgriechischen mixolydischen Typus, welchem der IV. griechisch Ton assimiliert ist.

Von hier aus winkt uns auch die Lösung unserer Tonalitäts-Frage Stellen wir zu diesem Behufe den fraglichen Hexachord, ihn um die Unte terz ergänzend, in den vier erwähnten Tonlagen übereinander:

A. Lat., Altgriechisch: (*Fa Sol*) *la si*♭ (*si*°) *si*♮) *do re*° *mi fa*

B. Byzantinisch: (*Mi*♭ *Fa*) *Sol la*♭ *la*° *la*♮ *si*♭ *do*° *re mi*♭

C. Neugriechisch: (*Do Re*) *Mi Fa*♮ *Fa*† *Fa*♯ *Sol* la° si do

D. Lat., Spätbyzant.: (*Si*♭ *Do*) *Re* [*Mi*♭ *Mi*°] *Mi*♮ *Fa Sol*[1]) *la si*♭

Bevor wir diese Tabelle prüfen, sei erst hervorgehoben, daß schon von vornherein die Präsumption zugunsten der griechischen Melodieform sprach weil die lateinische textuell ihr entnommen ist und sich auch durch ihren ganzen rhythmischen und melodischen Bau als exotisches Gewächs verrät

Diese Präsumption wird nun durch nähere Prüfung des obigen Schemas durchaus bestätigt.

Zunächst ist der in der neugriechischen Notation (C) auftretende Wechsel von Fa ♮ und Fa ♯ durch den entsprechenden Wechsel von si ♭ und si ♮ in A musikwissenschaftlich durchaus gerechtfertigt. Höchstens könnte man der neugriechischen Melodie den Vorwurf machen, daß sie den Ton Fa ♮ (= Lat Mi ♭) vielleicht zu sehr bevorzuge, indem der Sänger offenbar unter dem unbewußten Einfluß der modernen Tonlage auf *Mi* steht, wonach Fa ♮ als natürlich und Fa ♯ als chromatische Abweichung erscheint.

Man könnte aber das Argument gegen die lateinische Melodie wenden und ihr mit ebensoviel Recht den ausschließlichen Gebrauch von *Mi* ♮ vorwerfen, der durch eine durchaus einseitige mittelalterliche Theorie bedingt war. Und ganz gewiß ist die Annahme zulässig, daß früher die lateinische Antiphon im Munde der Sänger bei absteigender Bewegung eine Vertiefung des Tones *Mi* zu *Mi*° oder *Mi* ♭ erfahren habe. Bezeugen uns nicht die Angaben Reginos von Prüm gegen 900, daß die zweite Stufe des I. Kirchentones in manchen Gesängen geschwankt habe. Dieser Autor setzt eine

[1]) Die drittoberste Stufe erscheint in allen vier Tonlagen um $^1/_4$ Ton vermindert. Diese Verminderung ist im **heutigen** lateinischen Gesang bekanntlich ausgeschlossen, fakultativ im byzantinischen und wohl auch im altgriechischen, wo sie durch die Gattung ὁμαλόν dea Ptolemaeus vertreten ist. Vgl. Gaisser, *Système musical de l'Eglise grecque*, Rome 1901, S. 130; Gevaert, *Musique de l'Antiquité*, Gand 1875—81, I, 319.

Reihe von Antiphonen, die heute dem I. Tone in *Re* angehören, in den II. Ton in *Mi* mit vertiefter zweiter Tonstufe, wie *Domine quinque talenta, Egredietur virga, Alliga Domine.*[1])

Eine solche Schwankung gewisser Intervalle im lateinischen Kirchengesang wird übrigens durch die Resultate der jüngsten Neumenforschung bestätigt. „Sicher ist, sagt Wagner,[2]) daß die älteste Form des gregorianischen Gesanges den Abweichungen von der Diatonik eine gewisse Stelle einräumt.“ Was sodann die übrigen Schattierungen, die Mittelklänge der I. und IV. Stufe, *Fa* + und *la*° (= *si*° und *re*° in der Lage A), angeht, so sind auch sie musikwissenschaftlich gerechtfertigt. Sie sind ein Erbe einer uralten Musikpraxis, die sich mehr als unsere heutige an eine durch akustische Tonerzeugung gegebene Tonleiter anlehnt. Diese Tonleiter, aus den oberen Aliquot-Tönen eines Urgrundtones **F** bestehend, weist deutlich jene zwei um einen Viertelton verminderte Intervalle *si*° und *re*° auf.[3])

Das Ergebnis der Untersuchung ist, daß die griechische Melodie in tonaler Hinsicht die ursprünglichere Form darstellt, während sie in melodischer Beziehung jener nachstehen dürfte, und das nicht bloß in der melodischen Zeichnung, die in der lateinischen sichtlich mit mehr Sorgfalt ausgestaltet und erhalten ist, sondern besonders auch in rhythmischer Hinsicht, wovon nur ein kurzes Wort zum Schluß.

III. Der musikalisch-verbale Rhythmus.

Der Vergleich des Rhythmus beider Gesänge ist nicht weniger interessant als derjenige ihres melodisch-tonalen Verhältnisses, kann aber nicht genau durchgeführt werden, weil uns im griechischen Gesang eine sorgfältig ausgestaltete der Melodie abgeht. Der gregorianische Gesang beansprucht nach der allgemeinen Ansicht in den Prosatexten freien Rhythmus und läßt mensurierten Rhythmus höchstens in metrischen Texten zu. Unser lateinischer Gesangstext ist offenbar nicht metrisch gebaut, aber weist dennoch eine außergewöhnliche Symmetrie und Regelmäßigkeit in der Anordnung der rhythmischen Glieder auf. Man glaubt ihm die Übertragung aus einem griechischen Troparion anzuhören.

Die Troparien der Hymnographen sind in der Tat nach den Prinzipien der altklassischen Poesie und Rhythmopöie verfaßt; sie haben gleich

[1]) Gevaert, *Melopée* 193—94. Der verdienstvolle, betrauerte Musikolog, der seinem Gewährsmann Regino zu unbedingtes Vertrauen schenkt, läßt jene Gesänge des äolischen Typus kurzweg durch Entartung aus dem dorischen entstehen. Indes mahnt unser gegenwärtiger Fall der Antiphon *Nativitas tua* zur Vorsicht. Reginos Angaben bedürfen kritischer Prüfung. Sie erscheinen vielfach als ein Ausgleichsversuch zwischen überlieferten musikalischen Tatsachen und der Theorie seiner Zeit.

[2]) Neumenkunde, Freiburg 1905, S. 60—61. Vgl. S. 160—161.

[3]) Gaisser, *Système musical de l'Eglise grecque*, Rome 1901, S. 132.

den altklassischen Strophen regelmäßigen, ja Taktrhythmus, nur mit dem Unterschiede, daß die Silbenquantität, dieser Ausgangspunkt des antiken Metrums, völlig unbeachtet bleibt und nur der tonische Akzent als Basis dient.

Drei Elemente oder Prinzipien kommen in der Rhythmik der Hymnographen im Anschluß an die klassischen Dichter zur Anwendung und folglich bei Feststellung ihrer Schemen in Betracht:

1. Die strenge Symmetrie der Glieder; 2. die Isotonie oder wenigstens *Isopodie*[1]) in den einzelnen Strophen; 3. endlich die Musik, welche durch Dehnung oder Vermehrung der Noten den musikalisch-verbalen Rhythmus ergänzen und mitbedingen kann. Dies letzte Element kommt bei Rhythmisierung unseres griechischen Gesanges fast ganz in Wegfall, weil die Melodie, wie schon bemerkt, ohne sorgfältige melodische Ausgestaltung erscheint. Das Prinzip der Isotonie und Isopodie in den Strophen, das manchmal äußerst wichtige Anhaltspunkte für die Rhythmisierung bietet, findet hier gleichfalls keine Verwertung, da wir nur eine einzige Strophe vor uns haben. Es bleibt uns also nur die Symmetrie der Glieder, die aus den rhythmischen Akzenten und Sinn- und Wortgruppierungen ziemlich klar sich ergibt. Dies ist zwar wichtig, aber reicht nicht aus.

Allerdings tritt die lateinische Melodie mit ihren Verzierungen gewisser Silben ergänzend ein. Allein wenn diese Verzierungen mancherorts in dankenswerter Weise den Silbenrhythmus vervollständigen und bestimmen, wie bei *tu*a, annunti*a*vit, so scheinen sie anderswo ihn zu überwuchern, wie auf der Endsilbe der Wörter annunta*vit* justiti*ae* und no*bis*. Oder soll man in den fünf Noten, welche jede dieser Silben trägt, die fünfzeitige *Tonė* der alten Rhythmopöie wiedererkennen, hier dazu bestimmt, diese Silben mit dem folgenden Glied rhythmisch eng zu verbinden und zu verketten, ja zu verschmelzen, indem vielleicht die zwei letzten Noten in das folgende Glied hinüberzuziehen sind?

Sei dem, wie ihm wolle, immerhin fehlen die ausreichenden Anhaltspunkte, um mit Sicherheit die Gattung des Rhythmus, ob zwei- oder dreiteilig, und die Zahl der rhythmischen Füße der einzelnen Glieder zu bestimmen.

Ich beschränke mich daher darauf, die Struktur der Strophe im allgemeinen festzustellen und im übrigen die möglichen Unterteilungen anzudeuten.

Schreiben wir die Strophe zunächst in übersichtlicher Gliederung nieder:

I.	1.	a. Nativitas tua,	4	*Ἡ γέννησίς σου,*	2
	2.	b. Dei Genitrix Virgo,	4	*Θεοτόκε Παρθένε,*	4
	3.	a. Gaudium annuntiavit	4	*Χαρὰν ἐμήνυσε*	2
	4.	b. Universo mundo:	4	*Πάσῃ τῇ οἰκουμένῃ.*	4

[1]) D. h. Übereinstimmung der tonischen Akzente oder wenigstens der rhythmischen Füße in allen Strophen. Vgl. Gaisser, *Les «Heirmoi» de Pâques dans l'Office grec,* Rome, Propagande, 1905, S. 43.

II. 5.	c. Ex te enim ortus est	4	Ἐκ σοῦ γὰρ ἀνέτειλεν ὁ ἥλι-
6.	d. Sol justitiae,	4	ος τῆς δικαιοσύνης,
7.	e. Christus Deus noster:	4	Χριστὸς ὁ θεὸς ἡμῶν·
8.	a. Qui solvens maledictionem,	4	Καί λύσας τὴν κατάραν
9.	b. Dedit benedictionem,	4	Ἔδωκε τὴν εὐλογίαν·
10.	c. Et confundens mortem,	4	Καὶ καταργήσας τὸν θάνατον,
11.	d. Donavit nobis	4	Ἐδωρήσατο ἡμῖν
12.	e. Vitam sempiternam.	4	Ζωὴν τὴν αἰώνιον.

Die Strophe besteht aus zwölf rhythmischen Gliedern und zerfällt in wei rhythmische Perioden. Die erste Periode umfaßt vier Glieder und st eine Einleitungsperiode. Dem Sinne nach stellt sie das Thema, den egenstand des Festes auf. Sie ist palinodisch gebaut, indem das erste lied dem dritten, das zweite dem vierten entspricht. Die vorletzte Silbe on *tua* und *annuntiavit*[1]) in den Gliedern 1 und 3 ist mit einer Gruppe on zwei, in der Ausgabe von 1898 von drei Noten belastet. Letzteres ißt auf einen ternären Grundrhythmus schließen. Jedenfalls füllt so diese orletzte Silbe jedesmal einen rhythmischen Fuß aus, was uns nötigt, in eile 3 des lateinischen Textes und folglich, wegen der Symmetrie, auch in eile 1 wenigstens vier rhythmische Füße anzusetzen. In Zeile 2 und 4 ommt man wegen der *Mora*-Dehnung in *Virgo* und *mundo* zum selben rgebnis, daher die Formel: 4 + 4 · 4 + 4. (Der Punkt deutet die Pause n.) Der griechische Text böte an sich das rhythmische Gebilde von + 4 · 2 + 4. Sollte Zeile 1 und 3 die rhythmische Ausdehnung der ent-rechenden lateinischen Glieder gehabt haben, so müßte die *Toné*, mu-kalische Dehnung der Silben γέν-νη-σίς, angenommen werden.

Andere sehr interessante Beobachtungen, die an dieser wie an der lgenden Periode zu machen wären, muß ich mir hier versagen und dem eser überlassen. (Im hier unten folgenden musikalischen Text sollen die ıch unten gehenden Notenstriche nach dieser Richtung mögliche rhyth-ische Varianten nahelegen.)

Die II. Periode enthält dem Sinne nach die Begründung und Aus-hrung des Themas und ist darum auch rhythmisch ausgedehnter und ınstvoller gebaut.

Sie ist antithetisch-palinodisch geordnet, indem eine Anfangs- und ıe Schlußgruppe von je drei Gliedern sich antithetisch entsprechen, weil trennt durch zwei stichisch geordnete Glieder. Die einzelnen Glieder r beiden äußeren Gruppen respondieren sich palinodisch. Die zwei inneren ieder sind wenigstens im lateinischen Worttext durchaus stichischer Natur,

[1]) Desgleichen von *maledictionem, nobis* etc., und die erste Silbe von *donavit* etc. i den Gliedern 8 und 11.

d. h. rhythmisch völlig gleich, indem die im Aufschlag stehende Silbe *Qu* unberechnet bleibt, wie in der antiken Metrik. Musikalisch dagegen klinge sie an die vier palinodischen Glieder der I. Periode an und respondiere ihnen palinodisch, was einerseits zur Einheitlichkeit der ganzen Antipho beiträgt, andererseits aber technisch eine andere rhythmische Anordnun offen läßt, wenn nicht nahelegt. In diesem Falle könnte man Zeile 1— als rhythmischen Eingang betrachten, während die Zeilen 3—4 (Gaudium dies rhythmische Motiv aufnehmend, den Zeilen 8—9 (Qui solvens), di es wiederholen, palinodisch entsprechen würden.

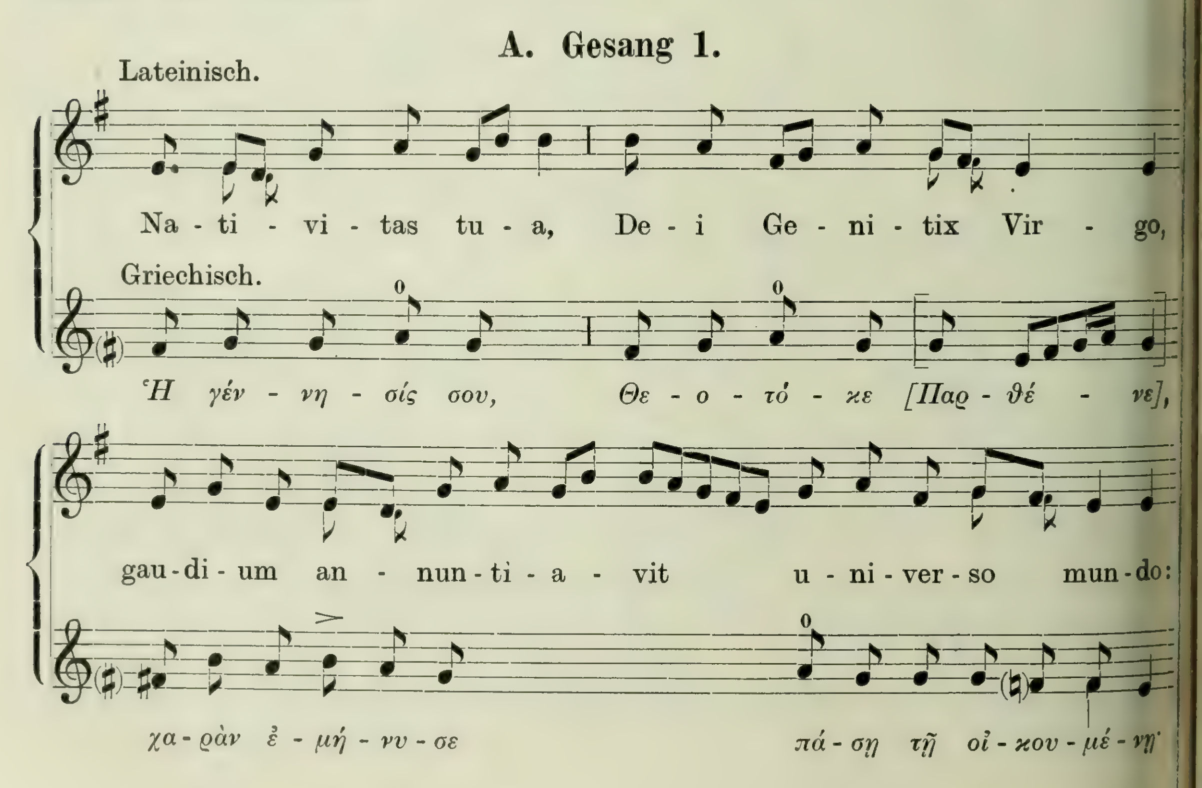
Das Ganze würde dann eine einzige palinodische Periode bilden mit eine palinodisch an den Hauptteil angegliederten Eingangsgruppe von der Form

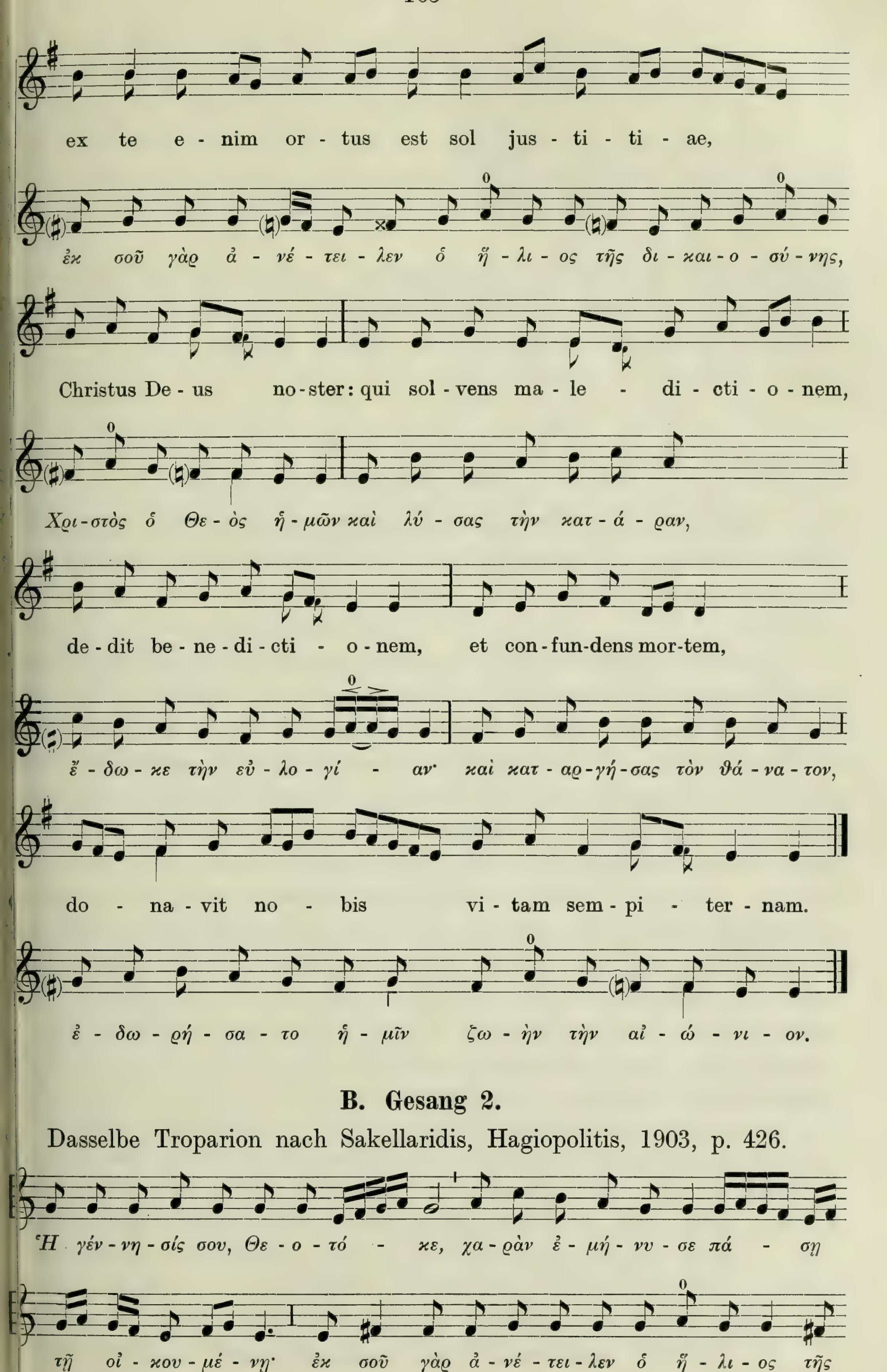
a + b (Exord); a + b, c + d + e, a + b, c + d + e.

In jeder Weise ist dies rhythmische Gebilde einfach, durchsichtig un kunstvoll zugleich und müßte bei sorgfältiger rhythmischer und melodische Behandlung der Teile noch ansprechender wirken, als es jetzt schon de Fall ist, bei der weniger bestimmten und einer kritisch sicheren Redaktio noch harrenden Fassung.

Die vorausgehende vergleichende Studie macht keinen Anspruch wede auf formelle noch sachliche Vollendung, dürfte aber nicht ungeeignet sein in das Dunkel, welches über den Beziehungen zwischen dem lateinische und griechischen Kirchengesang schwebt, wenigstens einen Lichtschein zu werfen. Immerhin möge sie ihrer einen Bestimmung nicht unangemesse sein, einen Mann zu ehren, der um die Musikwissenschaft so hohe Ver-dienste sich erworben.

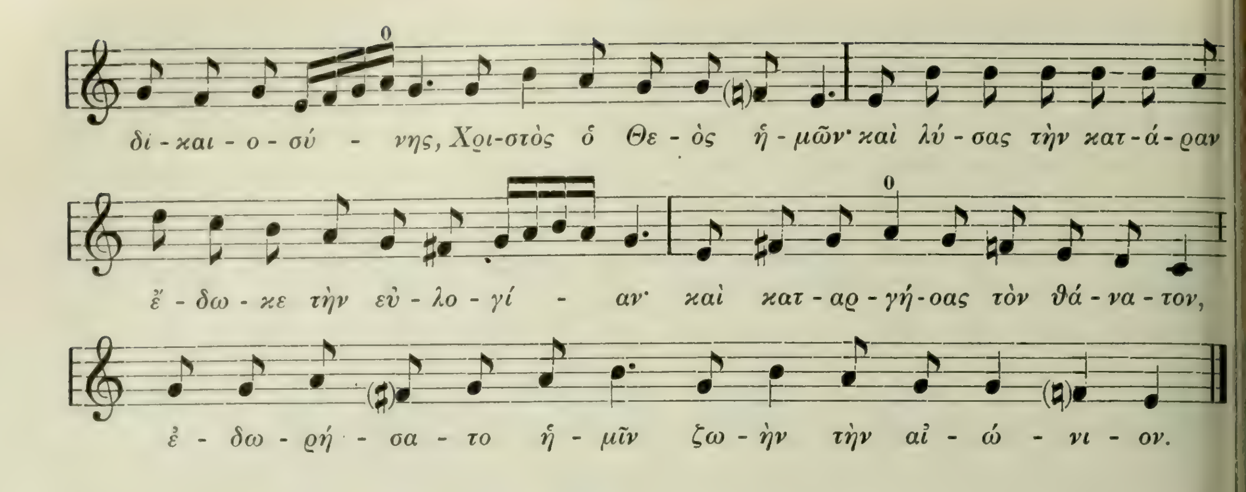
A. Gesang 1.





B. Gesang 2.

Dasselbe Troparion nach Sakellaridis, Hagiopolitis, 1903, p. 426.



Johann B. Beck (Straßburg i. Els.).

Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères.

Im Vorwort meiner Schrift: **Die Melodien der Troubadours, nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben, nebst einer Untersuchung über die Entwicklung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie Übertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères.** — Straßburg, 1908. *Verlag von Karl J. Trübner, VIII und 202 Seiten in 4°*, an welche sich der vorliegende Aufsatz anschließt und deren Inhalt ich als bekannt voraussetze, glaubte ich besonders betonen zu müssen, daß sie sich nicht nur an die Romanisten und Kenner des mittelalterlichen Schrifttums, sondern besonders auch an die Musiker und Musikfreunde im weiteren Sinne richtet. Bei der Durchführung meiner Darstellungsmethode mußte ich diesem Punkt Rechnung tragen. Aus den zahlreichen, mir persönlich zugegangenen Mitteilungen, sowie auch aus den bisher erschienenen Besprechungen des ersten Bandes meiner „Melodien der Troubadours" habe ich nun ersehen, daß trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung des zu bearbeitenden Gebietes und der verschiedenartigen Ansprüche, welche die möglichst vollkommene Erfassung der einzelnen Punkte an den Leser stellt, im Allgemeinen meine Darlegungen nach Inhalt und Ausführung gebührend anerkannt, richtig verfolgt und von Seiten der fachgenössischen Kritik in dankbarem Sinne besprochen und vorurteilslos gewürdigt worden sind.

Es war meine Absicht, auf die einzelnen Kritiken und Besprechungen

des ersten Bandes meiner „Melodien der Troubadours" im demnächst zu veröffentlichenden zweiten Bande näher einzugehen. Als mir aber die Einladung zur Beteiligung an der Festgabe zu Ehren des um die Musikforschung überhaupt hochverdienten Jubilars, Herrn Prof. Dr. Hugo Riemann, zuging, schien es mir angemessen, es an dieser Stelle zu tun und den Verfasser der „Melodik der Minnesänger" auf diese Weise zu ehren.

H. Riemanns Aufsatz in Max Hesses Deutschem Musikkalender, 1909, S. 136ff.: *„Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadoure und Trouvères"* ist in erster Linie eine warme Empfehlung meiner Arbeit und eine Einladung zur Beteiligung an der Subskription auf das Korpus sämtlicher erhaltenen Melodien der Troubadours und Trouvères, dessen Veröffentlichung ich im Schlußwort angekündigt habe.

Nachdem sich H. Riemann seit Jahren mit der Übertragung der mittelalterlichen Notationen eingehend beschäftigt und die auf das s. Z. bekannte Material gestützten Ergebnisse und Ansichten in seinem *„Handbuch der Musikgeschichte"* I, 2 zu einem System ausgearbeitet hatte, welches einfach und an sich sehr einleuchtend ist, war zu erwarten, daß er es nicht ohne weiteres aufgeben würde. Seine hervorragende Kenntnis des literarischen Apparats sowie der einschlägigen Theoretiker ist unbestreitbar. Wenn der weitblickende Forscher dennoch gegen die Anwendung der Modi Bedenken erhob, so liegt das wohl zum großen Teil daran, daß die früher verbreitete Ansicht von der Begrenzung der Modi auf die Motet-Kompositionen des XIII. Jahrhunderts der Beurteilung der Frage nachteilig gewesen ist. Dasselbe gilt von der unbegründeten Annahme, den Vulgärpoesien des Mittelalters seien dreiteilige, d. h. daktylische oder anapästische Versbildungen fremd gewesen.

Ein Unterschied zwischen H. Riemanns früherem Übertragungsverfahren und meiner modalen Interpretation, deren Wesen ich zum erstenmal in meinem Aufsatz: *Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien, besonders der Troubadours und Trouvères,* Cäcilia-Straßburg, Juli 1907 (Verlag F. X. Le Roux & Co.) zwecks Wahrung meiner Prioritätsrechte contra P. Aubry aus Paris dargelegt und in meinen *„Melodien der Troubadours"* methodisch entwickelt habe, beruht darauf, daß jenes zwar ein, wie schon erwähnt, einfaches, einleuchtendes und an sich folgerichtig aufgebautes System bildet, aber in Einzelheiten nicht nur der Bestätigung durch die gleichzeitigen Theoretiker und die handschriftlich überlieferten Dokumente entbehrt, also folglich im Rahmen der Hypothese bleibt, sondern sogar mit denselben teilweise im Widerspruch steht. Die Anwendung der Modi hingegen stützt sich auf die Überlieferung sowohl der praktischen als auch der theoretischen Musikdenkmäler. Bei der kritischen Bewertung und der

Entscheidung für die wissenschaftliche Gültigkeit des Verfahrens fällt dies Argument gewichtig in die Wagschale.

Die Liederhandschriften der Troubadours und Trouvères lassen sich paläographisch mit ziemlicher Sicherheit datieren. Text und Noten haben in ihnen gleichen Anspruch auf Echtheit und Zuverlässigkeit. In einigen Hss. rühren sogar beide von einer Hand her. Nach den früheren Faksimilierungen und dem von mir beigebrachten Material steht fest, daß die Anwendung der *Longa* ▪| und *Brevis* ▪ zur Darstellung des modalen Rhythmus in mehr als tausend ein- und mehrstimmigen Kompositionen nachweisbar ist, deren ursprüngliche Abfassungszeit ins XII. und XIII. Jahrhundert fällt. Ich betone absichtlich, daß sowohl die monodische Liedkomposition der Minnesänger, von der Provence bis über den Rhein, als auch die polyphone Motetkomposition ein und demselben Kunstgebiet angehören und daß beide in gleicher Weise notiert wurden. Wir besitzen nämlich einerseits unter den rund viertausend einstimmig überlieferten Troubadours- und Trouvèresmelodien neben dem in gewöhnlicher Quadratnotation geschriebenen Hauptbestandteil einen kleineren Teil in modaler oder mensuraler Schrift notierter Weisen, wobei wir bemerken, daß nicht etwa nur die Lieder aus der jüngsten Periode, d. i. dem Ende des XIII. Jahrhunderts, modal und die Lieder aller älteren Dichterkomponisten in Quadratnoten aufgeschrieben sind; schon Lieder aus der ältesten Periode, von Marcabru an (erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts), sind mit Abwechslung von *Longa* und *Brevis*, also modal aufgezeichnet, während die meisten Liedaufzeichnungen von Komponisten und Sängern des ausgehenden XIII. und noch der folgenden Jahrhunderte in Quadratnoten überliefert sind. Genau derselben Erscheinung begegnen wir andererseits bei den mehrstimmigen Kompositionen desselben Zeitraums. Es kommt nämlich vor, daß ein und dieselbe mehrstimmige Komposition in mehreren, verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten angehörenden Handschriften — bei gleichbleibender Melodie — einmal in Quadratnoten, ein zweites Mal modal und ein drittes oder viertes Mal gar noch in einer Handschrift des XIV. und XV. Jahrhunderts in Mensuralnotenschrift überliefert ist.

Von dieser äußerlichen Metamorphose der Tonzeichen glauben nun einige Gelehrte auf eine fundamentale Umwandlung des ursprünglichen Rhythmus schließen zu dürfen, während wir in Wirklichkeit in den verschiedenen Notierungssystemen nur die einzelnen Stufen, den natürlichen und durch den Fortschritt der Kompositionskunst bedingten und mit ihm parallel laufenden Entwicklungsgang der Notenschrift vor uns haben. Die Notenschrift, deren Aufgabe in der möglichst getreuen Wiedergabe der Töne, zunächst nach Tonhöhe und Zeitdauer, später nach dynamischer

Nüancierung besteht, ist, wie alle Schriftsysteme, einer stetigen Verbesserung und Vervollkommung bedürftig und heute noch weit von ihrem Endziel ntfernt. Zwischen der visuellen Aufzeichnung einer Melodie durch den Komponisten und der vokalen oder instrumentalen Ausführung durch einen Künstler bis zur akustischen Empfindung des Hörers liegen mannigfaltige bweichungen.

Eine Notenschrift, welche einer phonetischen Aufzeichnung der gesprochenen ede entspräche, oder gar auf einem ähnlichen Prinzip beruhte, wie die Übertragung er Schallwellen vermittelst eines Mikro- oder Graphophons auf eine Registrierrolle, äre vollkommener als unsere moderne Notierung, da sie nicht nur Tempo und Takt, ondern auch alle Bestandteile der Töne nach Dauer, akustisch-harmonischer Zusammensetzung, Klangfarbe und Dynamik in abmeßbaren Kurven genau wiedergeben önnte. Das Problem einer solchen visuellen Reproduktion der akustischen Erheinungen durch Kurven ist theoretisch so leicht erklärlich, wie die der akustischen eproduktion von der eingeritzten Platte vermittelst des Phonographen, zum Ohr zuick. Diese Kurvennotenschrift würde eine Übertragung des Gehörsinnes auf den esichtssinn darstellen. Allerdings würde nach dem „Goldenen Gesetz" eine Verehrung der Deutlichkeit auch eine größere praktische Erlernungsschwierigkeit mit ch bringen, was aber in Anbetracht der Vorzüge, welche eine genaue Aufzeichnung on Notenstücken für die Wissenschaft und auch zu praktischen Zwecken darböte, in Hindernis sein kann. Neben der Experimental-Phonetik wäre eine Experimentalkustik zu entwickeln.

Die Hauptetappen der abendländischen Notenschrift sind bekanntlich:

1. Die Akzentneumenschrift, welche die Anzahl der auf je eine Textsilbe zu singenden Töne zu erkennen gab,
2. die Quadratnotenschrift, welche nach Einführung der Notenlinien und -schlüssel außerdem die relative Tonhöhe festlegte,
3. die modale Notenschrift, aus welcher auch die für das Tonstück vorgeschriebene, symmetrisch in gleichen Formeln *(modi)* fortschreitende Taktart erkennbar war, und
4. die Mensuralnotenschrift, in welcher die Zeitdauer der einzelnen Noten auch ohne Verwendung des erst seit dem XVII. Jahrhundert durchgehend eingezeichneten Taktstriches vermittelst bestimmter Regeln unzweideutig darstellbar war; aus ihr ist unsere moderne Notenschrift unmittelbar hervorgegangen.

Die Frage ist nun aufgeworfen worden, ob nicht die modal oder ensural aufgezeichneten Melodien der Troubadours und Trouvères sowie ach der Motetkompositionen das künstlerische Ergebnis einer etwa in r zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts auftauchenden und von der riser Schule durchgeführten Umformung der Taktarten sein könnten, wissermaßen eine Modalisierung ursprünglich, zu Zeiten der Quaatnotenschrift nicht modal konzipierter oder gesungener Weisen. ganze Moduslehre wäre also nur eine bewußte Umarbeitung vorher-

gehender hypothetischer Rhythmen zur ausschließlichen Einführung de
Tripeltaktes.

Gegen diese Annahme ist zunächst einzuwenden, daß sie durch keine zeitgenössischen Bericht gerechtfertigt wird. Die zahlreichen Musiktheore tiker des XII. und XIII. Jahrhunderts verbreiten sich ausführlich über di Notierungsweisen und hätten eine so gewaltige Umwälzung, wie es di Modalisierung aller Kompositionen gewesen wäre, unmöglich mit Still schweigen übergangen. Wenn uns hingegen der Konsens der Traktat immer von den *modi* und nur von den *modi* unterhält, da wo es sicl um das Wesen und die Figuration des Taktes handelt, so ist an diese Anweisungen festzuhalten, umsomehr als die theoretischen Auseinander setzungen der Traktate mit den Denkmälern der gleichzeitigen Musik praxis in Gestalt der Lieder- und Motetsammlungen völlig in Einklang gebracht werden können.

Eine prinzipielle Ummodelung sämtlicher vor der zweiten Hälfte de XIII. Jahrhunderts bestehenden Gesänge durch eine Schule ist nicht nu unwahrscheinlich, sondern geradezu unmöglich. Eine Melodie, welche ein mal in einem gewissen Rhythmus geschaffen und gesungen worden ist nimmt, in eine andere Taktart übertragen, auch einen anderen Charakte an, ihr ganzes Wesen wird verändert. Wer schon solche Verzerrunger gehört hat, wie z. B. Gounods Faustwalzer als Militärmarsch im $^4/_4$ Takt wird zugeben, daß der großen Masse der geschulten und ungeschulten mittel alterlichen Sänger solche Kraftleistungen nicht zugemutet werden können

Die gebräuchlichsten *Modi* entsprechen den Hauptmetren der griechisch und lateinisch-klassischen Dichtkunst. In beiden unterscheidet man zwei und dreiteilige Takte. Jambus und Trochäus sind die Vorbilder der zwei teiligen Modi, Daktylus, Anapästus und Tribrachys die der dreiteiligen.

Als **ersten Modus** bezeichnen die Theoretiker die regelmäßige Ab wechslung von *Longa* und *Brevis*, [notation], wobei der Dauerwert der *Longa* das zweifache des Dauerwertes der *Brevis* darstellt und in unserer modernen Notenschrift als $^3/_4$ [notation] oder $^3/_8$ [notation] resp. durch Vereinigung je zweier Takte bei beschleunigtem Tempo als $^6/_8$ [notation] sowohl dem ungeraden $^3/_4$ als auch dem geraden Takt entspricht. Vo der ersten guten Taktzeit kann eine leichte Auftaktzeit stehen, welche nach Belieben in den ersten Takt gezogen werden kann und so eine Teilung der ersten Länge in zwei Kürzen gleich ist:

[notation] oder [notation]

Der erste Modus war und ist noch heute eine der meist verwendeten Taktarten. Belege dafür habe ich in meinen „Melodien der Troub."

. 111 bis 120 geliefert. Ich gebe hier die Übertragung des reizenden „Flajolet“ Liedchens des Trouvères Colin Muset nach der Handschrift Paris, *Bibl. Nat. Fr. 846,* Fol. 52 v° wieder:

„Flajolet“. Rayn, No. 967.



Wir haben bereits oben gesehen, daß bei Beschleunigung der Beegung, zumal in Tanzliedern, aus dem tripeltaktigen ersten Modus ırch Vereinigung zweier Takte ein gerader Takt entsteht, welcher zum eigen- und Sprungtanz trefflich paßt. Ich gebe hier ein kurzes Beispiel; n Mailied, welches in vier Handschriften überliefert ist und von einem *ire champenois*“, vielleicht Thibaut IV von Champagne, verfaßt ist. h gebe die modale Übertragung nach der Handschrift Paris, *Arsenal 98,* p. 318.



Die Melodie ist anmutig und scheint dem Volkstume nahe zu stehen. I diesem Rhythmus konnte sie zu jedem Sprung- und Reigentanz gengen oder gespielt werden. Der Charakter eines Liedes hatte darüber zu entscheiden, ob ein erster Modus als $^3/_4$ oder als $^6/_8$ ausgeführt werden sollte.

Der **zweite Modus** war die Umkehrung des ersten und stellte also bei gleichbleibendem Dauerwert der Tonzeichen als Abwechslung von *Brevis* und *Longa* die Taktart $^3/_4$ dar. Beispiele solcher im zweiten Modus rhythmisierten Melodien aus dem Gebiete der Motetkomposition sind hinreichend bekannt und geben doch auch keinen Anlaß zu Bedenken, weil die auf die schweren Taktzeiten zu legenden harmonischen Konsonanzen die Bestätigung dafür bringen, daß tatsächlich im zweiten Modus die Brevis auf der guten und die Longa auf der schlechten Zeit liegt. Da jedoch für die einstimmigen Lieder aus mir unbegreiflichen Gründen diese Form des zweiten Modus bestritten und der auftaktige erste Modus an dessen Stelle vorgeschlagen wird, muß ich auf diesen Punkt hier etwas näher zu sprechen kommen. Auch in dem Bericht über: „*Les Mélodies des Troubadours et des Trouvères français du XIe au XIVe siècle*“, welchen ich am 19. März 1909 vor der Pariser *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* erstattet habe, versuchte Herr Th. Reinach aus dem Stegreif die Wertung des zweiten Modus als an Stelle des richtigen zu verteidigen. (Vgl. die Preßberichte: *Le Temps, Comœdia, Petit Journal, Paris-Journal, Gaulois, Soleil* vom 20. März 1909, *Figaro, Débats* vom 21. März 1909, *Journal Officiel de la République Française* 25. März 1909, *Eclair* 26. März 1909 u. a. m.)

Die Notierung des zweiten Modus in den einstimmigen Aufzeichnungen ist äußerlich genau dieselbe wie in den mehrstimmigen und auch wie in den Paradigmen der Theoretiker. Ich verweise auf die 15 Liedanfänge im zweiten Modus, die ich auf Seite 121 meiner „Mel. der Troub.“ in Faksimile gegeben habe. Die Romanze *A pris ai quen chantant plour* wiederhole ich ganz nach der Handschrift Paris, *Bibl. nat. f. fr. 846* fol. 10 v⁰:



Dies Beispiel ist zunächst ein treffliches Argument gegen die Kon-
ektur, die *Longa* stelle in den modalen Aufzeichnungen nicht den zwei-
achen Zeitwert der *Brevis* dar, sondern zeige die schwere Zeit an.

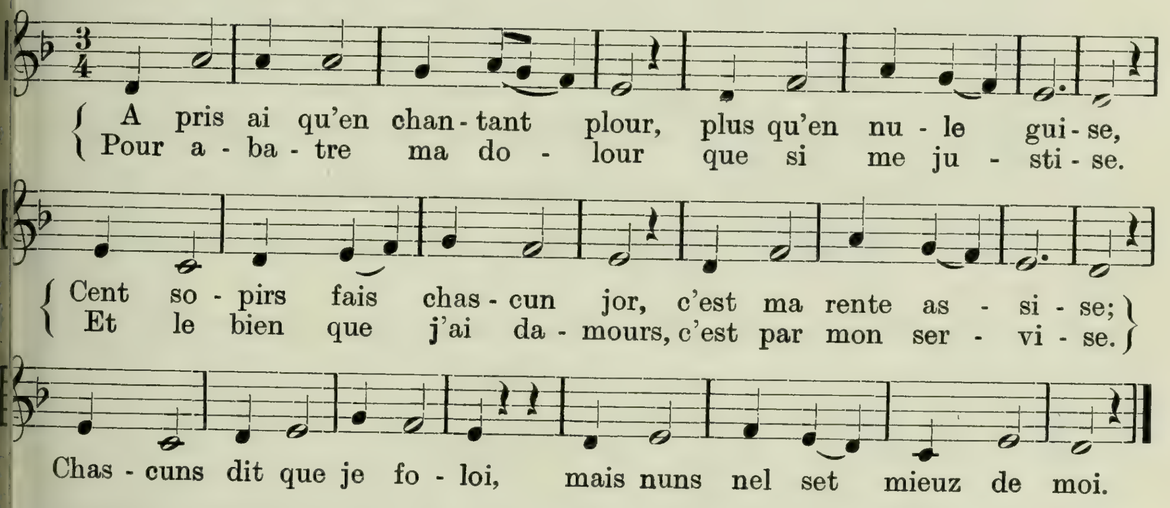
Wir brauchen nur die rhythmische Lesung auszuführen, um sogleich
ie Unmöglichkeit dieser Vermutung zu erkennen, nach welcher die Takt-
liederung folgende wäre:

a | prís aĭ | quén chăn- | tánt | ploúr | usw. und im Refrain:
hăs- | cúns dĭt | qué iĕ | fó- | loí | maĭs | núns nĕl | sét mieŭz | dé | moí |

Bei dieser willkürlichen Lesung verstößt man gegen die allgemeinen
rundgesetze der romanischen Versifikation, nach welchen die vor der be-
nten Reimsilbe liegende Silbe unbetont ist, aber auch gegen die augen-
heinlichen und unzweideutigen Taktangaben der Originalnotation, welche
e Lesung verlangt:

å prīs | aı̊ qu'ēn | chåntānt | ploůr (Pause)
plůs qu'ēn | nů - - lē | guí - - - | sé.

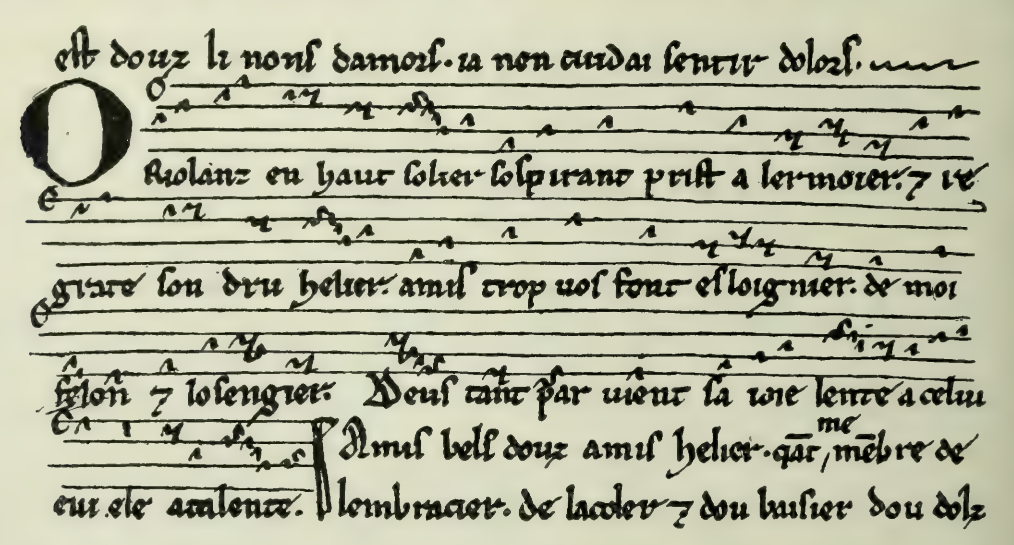
Dementsprechend ergibt sich auch die modal-mensurierte Übertragung
moderne Noten, unter Ausschluß jedweder Konjektur im zweiten Mo-
us als:



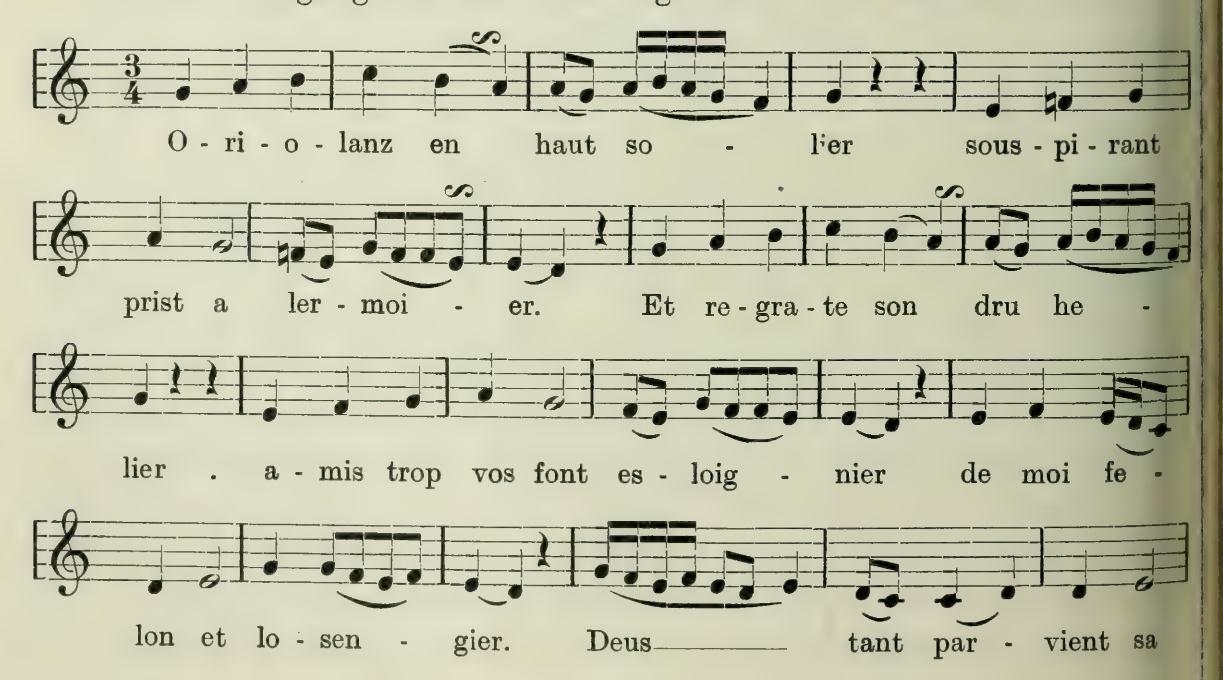
In der ursprünglichen Quadratnotenschrift konnte der zweite Modus
f zwei Arten erkannt werden. Das zweite Element der Modusformel, die
nga, wurde nämlich zumeist in *Ligaturen* aufgelöst, in zwei *Breves*, zwei
mibreves + *Brevis* oder andere entsprechende Zerkleinerungen des ursprüng-
hen Dauerwertes der zweizeitigen *Longa*. Haben wir also eine Melodie
r uns, in welcher auf den guten Taktzeiten, d. i. Hebungen, in der Regel
r eine einfache Note steht, während die schlechten Taktzeiten, *Liga-
en* (Notengruppen) aufweisen, so läßt dies zumeist auf einen zweiten
odus schließen. Die zweite spezifische Eigentümlichkeit des zweiten
odus ist das im vorhergehenden Beispiel erwähnte Zusammenfallen der
ammbetonten Silben mit den schlechten und der nebentonigen mit

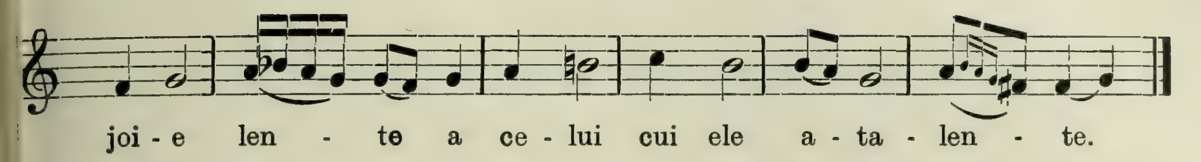
den guten Taktzeiten (mit Ausnahme natürlich der letztbetonten Reimsilbe, welche immer auf eine gute Taktzeit fallen muß).

Das Vorhandensein von *Ligaturen,* Notengruppen, auf den schlechten Taktzeiten als Auflösung der zweizeitigen *Longa* tritt z. B. auch schon hervor in der sogenannten „Metzer Neumierung", einer Notenschrift des XII.—XIII. Jahrhunderts, welche hauptsächlich in Lothringen üblich war und zwischen der germanischen oder gotischen Hufeisen-Notenschrift und der romanischen Quadratnotation steht (vgl. auch meine „Mel. d. Troub." S. 47 ff. u. 107). Im folgenden Beispiel, welches der ältesten Liederhandschrift, Paris, *Bibl. Nat. f. fr. 20050* fol. 65 r⁰ entlehnt und in Metzer Neumen notiert ist, finden sich solche Notengruppen auf den Senkungen: *en*, *so*(lier), (ler)*moi*(er), *son*, *he*(lier) (es)*loig*(nier), (los)*sen*(gier) *par*(vient). Ich gebe zuerst eine Abschrift der Originalnotation:



Die Übertragung dieser Melodie ergibt sich im zweiten Modus als:





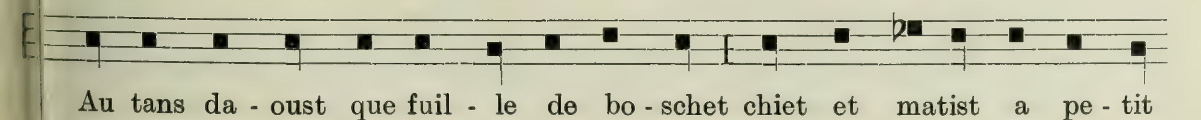
Die Tonart ergibt sich aus der Vergleichung von Melodien, welche
ı anderen Hss. ohne Transposition überliefert sind.

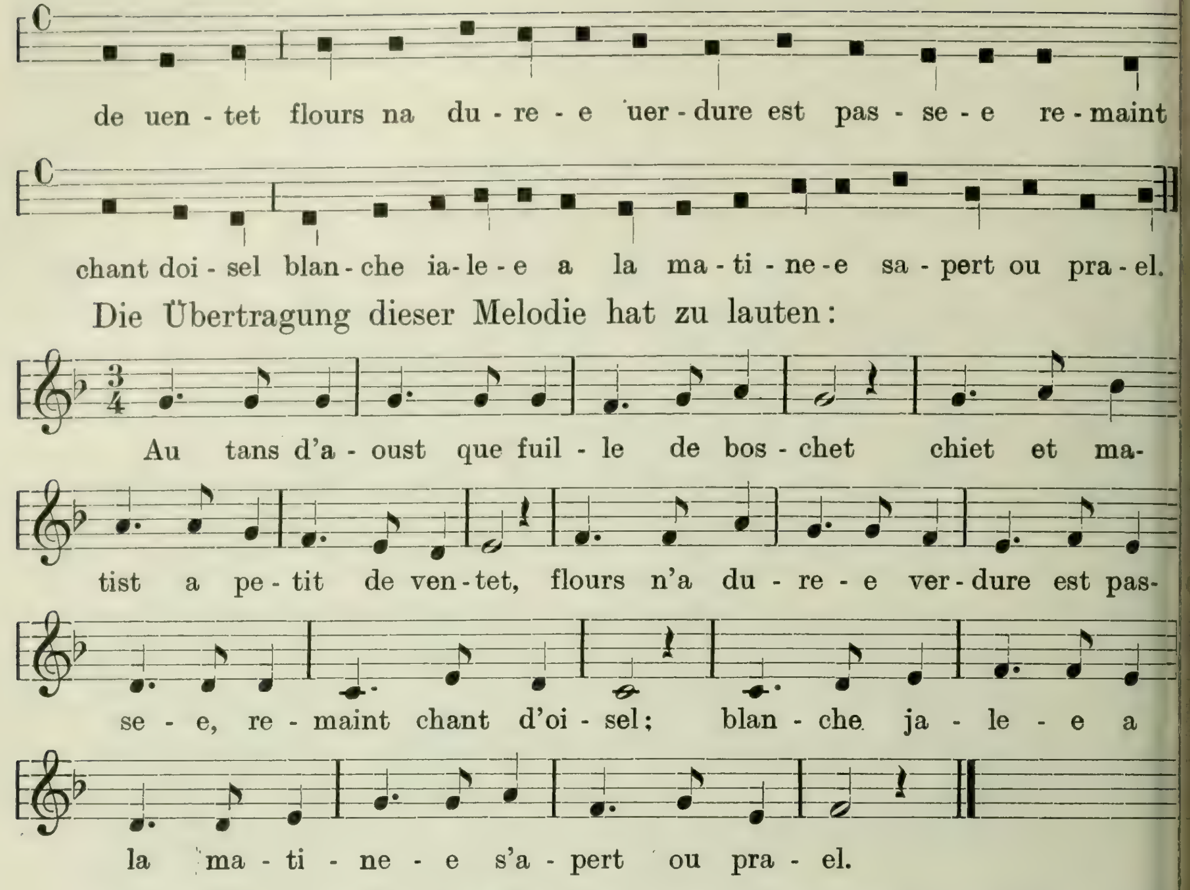
Ich könnte die Beispiele beliebig vermehren, doch sehe ich hier davon
b, da sich die nötigen Belege und Erörterungen bereits in meinen „Mel.
. Troub." S. 121—132 befinden. Auch hieraus ergibt sich die an sich
atürliche Feststellung, daß sich die Lehre von den Modi sowohl auf die
[onodien, als auch auf die mehrstimmige Musik bezieht.

Die Anwendung und Übertragung des **dritten Modus** läßt sich aus
en Bestimmungen der Theoretiker mit derselben Prägnanz nachweisen.
ekanntlich stellt der dritte Modus den daktylischen Rhythmus dar.
odal wurde er durch die symmetrische Folge einer *Longa* und zweier
reves figuriert, wobei die erte *Brevis* eine, die zweite jedoch als *Brevis*
tera zwei Zeiteinheiten galt. Nach der Regel: *longa ante longam valet*
ia tempora gilt die erste *Longa* drei Zeiteinheiten, die beiden *Breves* zu-
mmen ebenfalls eine *Longa;* in moderne Noten übertragen erhalten wir
so für die Grundform eines dritten Modus:



it einer einzigen guten Taktzeit, also ist der $^3/_4$-Takt anzuwenden,
| ♩. ♪ ♩ | und nicht etwa der $^6/_8$-Takt, in welchem zwei gute Takt-
iten enthalten sind. Der $^6/_8$-Takt entspricht der Summer zweier erster
odi, der dritte *Modus* hingegen ist der Summe zweier zweite *Modi,*
s eine Einheit bildend, gleich. Die einzige Stelle des Theoretikers
alter Odington, dessen Traktat eine pedantische Blüte der Skolastik
s dem Anfang des XIV. Jahrhunderts zu sein scheint, worin es
ißt: *longa apud priores organistas duo tantum valuit tempora sic in*
tris, vermag die übereinstimmenden Berichte der älteren Theoretiker
cht zu entkräften. Was Odington unter *priores organistae* versteht, ist
allgemein und ungenau. Ob je und wann die ältere Metrik den dak-
lischen, resp. anapästischen Rhythmus als $^4/_4$ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | bewertet hat,
eine offene Frage. Zur Illustration des dritten Modus, wie er für die
riode der Troubadourslyrik in Frage kommt, liefere ich hier eine Strophe
r anonymen Romanze: *Au tans d'aoust* nach der Handschrift Paris
bl. Nat. f. fr. 846 Fol. 13 v⁰ zunächst in der Originalnotation:





Die Übertragung dieser Melodie hat zu lauten:

Neben diesem volltaktig einsetzenden, regulären dritten Modus besteht auch der auftaktige sowie einige Nebenformen des III. und VI. Modus mit nur zwei oder aber vier Textsilben pro Takt, wofür sich Belege in meinen „Mel. d. Troub.“ S. 132 bis 152 finden.

In der soeben dargelegten Form wird die Lehre vom Takt in den Traktaten gelehrt. Schon die *Discantus positio vulgaris* (XII. Jahrhundert) zitiert den Anfang des Motets: *ó natió nefandí generís* für den dritten und andere stereotype Kompositionen als Paradigmen für die übrigen Modi, welche in späteren Handschriften mit den Noten und auch in den Motetsammlungen unterschiedslos in Quadratnoten mit demselben latenten Rhythmus oder auch modal oder mensural überliefert sind. Konnte sich im XII. Jahrhundert ein Komponist oder Notenschreiber damit begnügen, eine mehrstimmige Komposition in Quadratnoten, also ohne jedwede aus den Noten ersichtliche Taktangabe aufzuschreiben, so mußte der Rhythmus ein streng gleichförmiger und einfacher sein, und das war der modale Rhythmus. Was wir hier von den mehrstimmigen Kompositionen aussagen, gilt in gleichem Maße von der monodischen Musik.

Gesetzt den Fall, daß alle daktylisch oder anapästisch oder überhaupt die modal rhythmisierten Melodien ausschließlich der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehörten, so könnte vielleicht dieser Umstand zugunsten der Annahme herangezogen werden, die Verwendung der *Modi* beginne

erst mit diesem Zeitpunkte. Wie wir aber bereits oben gesehen haben und ich in meinen „Mel. d. Troub." eingehend erläutert und nachgewiesen habe, befinden sich unter den Autoren modal überlieferter Melodien bekannte Dichter und Sänger schon aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Die dreiteilig, daktylisch gegliederten Melodien sind ebenso alt und ebenso verbürgt wie die zweiteiligen. Für die Motetkompositionen leisten die Traktate und die Aufzeichnungen der Kodizes von Bamberg, Montpellier und Darmstadt volle Gewähr, für die weltlichen Melodien der Troubadours und Trouvères die entsprechenden modalen Aufzeichnungen der Handschriften und schließlich für die mittelhochdeutschen Lyriker die unzweifelhaft daktylisch gebauten Texte, wie z. B. bei Morungen:

Leitliche blicke und groezliche riuwe | –́ ◡◡ | –́ ◡◡ | –́ ◡◡ | –́ ◡ .
hant mir das herze und den lip nach verlorn . . . . .

oder das ebenfalls in Zehnsilbern gebaute Lied Walthers von der Vogelweide:

Wól mich der stúnde, daz ích sie erkánde,
díu mir den líp und den múot hat betwúngen;
sít deich die sínne so gár an sie wánde,
dés sie mich hát mit ir gúete verdrúngen, ...

Die Entstehungszeit dieser zweifellos daktylisch gebauten Lieder ist um die Wende des zwölften Jahrhunderts anzusetzen. Die lateinische Eulalia-Sequenz, welche noch in das IX. Jahrhundert zurückreicht, ist in einem daktylischen Modus aufgebaut, worauf bereits von Seiten mehrerer Romanisten hingewiesen worden ist. Ich zitiere die ersten Verse:

1. *Cántica vírginis eúlalié*
   Cóncine suávissoná cithará
2. *Étoperé quoniám preciúm*
   Clángere cármine mártyriúm.

Die a-Assonnanzen des zweiten und vierten Verses auf den Hebungen bedingen und bestätigen die Lesung im III. Modus. Derselbe Rhythmus liegt auch der altfrönzischen Umdichtung dieser Sequenz zugrunde:

1. *Buóna pulcélla fut eúlaliá*
   Bél auret córps bellezoúr animá
2. *Uóldrent la ueíntre li deó Inimí*
   Uóldrent la faíre diáule seruír.

Die Handschrift, welche uns diese Texte überliefert, enthält auch das altdeutsche Ludwigslied und gehört noch in das IX. Jahrhundert. Die Hypothese von einer erst in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erfolgten Modalisierung der Rhythmen, hauptsächlich die vermeintliche Umformung der daktylisch gegliederten Zehnsilber ist also durch die handschriftlichen Denkmäler widerlegt und als unberechtigt abzulehnen.

Eine auf Tatsachen gestützte Erklärung der Erscheinung, daß man seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts anfängt, den Takt vermittelst der modalen Schreibweise auszudrücken, d. h. mit Abwechslung von *Longa* und *Brevis* bei solchen Melodien, die mit Text versehen sind, und vermittelst bestimmter Gruppierung der Noten zu Ligaturen bei textlosen Melodien hat zuerst Fr. Ludwig in seinen grundlegenden Aufsätzen: *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter* (Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft IV, V und VII) geliefert. Meinerseits habe ich sie in meinen „Mel. d. Troub." auf die monodische Musik angewandt und wiederhole sie hier in gedrängter Form.

Solange die Lieder der Troubadours im Umlauf waren, genügte die mündliche Überlieferung und die Quadratnotenschrift, genau so, wie die ursprüngliche Akzentneumenschrift bis ins XI. Jahrhundert für die Fortpflanzung der kirchlichen Gesänge ausreichte. Die Beschränkung der Rhythmik auf die modalen Formeln, welche über das ganze Abendland verbreitet waren, gestattete immerhin, dank der Mannigfaltigkeit der möglichen Zerkleinerungen und Teilungen der Notenwerte, eine durchaus befriedigende Abwechselung der Taktarten oder musikalischen Bewegungen, deren Prinzip leicht faßlich und spontan durchzuführen war. Während aber die liturgische Musik der katholischen Kirche konservativ blieb und und Neuerungen ablehnte, strebte die Phantasie der musikalisch geschulten Chormeister und der Wetteifer der weltlichen Minnesänger nach neuen Formen. Die außerkanonische Kirchenmusik gedieh schon im XII. Jahrhundert so weit, daß zwei-, drei- oder vierstimmige Kompositionen aufgeführt werden konnten. Diese Entwicklung der mehrstimmigen Musik zuerst in, dann außerhalb der Kirche machte eine Festlegung der Quantität der Noten, die Einführung des bereits bei der Komposition und dem Vortrag der Tonstücke beachteten Taktes auch in der Notenschrift zum Bedürfnis, wenn man sich nicht dauernd auf das mechanische Eindrillen des Taktes beschränken wollte. Die relative Tonhöhe war ja seit der Anwendung der Notenlinien und -schlüssel ersichtlich. Die Tondauer und damit den Takt konnte aber der Sänger in vielen Fällen nicht unmittelbar aus der Quadratnotation ablesen, aus dem einfachen Grunde, weil die Noten und Notengruppen keine festen Werte besaßen und die Akzentuierung der Texte nicht immer eindeutig war. Der Takt bestand wohl im Gesange, nicht aber in der Notenschrift.

Die sichtbare Darstellung des Taktes in der Notenschrift wurde zur Notwendigkeit, als man anfing, mehrere Stimmen mit oder ohne Text in verschiedenen Taktarten gleichzeitig singen oder spielen zu lassen, wie es bei den drei- und mehrstimmigen Motets der Fall war. Das Verdienst, die graphische Darstellung des Taktes in die Notenschrift eingeführt zu

haben, gebührt nach dem Zeugnis der Theoretiker wahrscheinlich den Musikpädagogen der Maîtrise von *Nostre Dame de Paris.* Über den Entwicklungsgang dieser Reform in der Notenschreibkunst, von der Quadratnotenschrift bis zur ausgebildeten Mensuraltheorie, welch letztere den Takt annähernd so bestimmt auszudrücken vermag wie unsere moderne Notenschrift, obgleich sie viel verzwickter ist, belehren uns zahlreiche Traktate, von welchen ein Teil bereits im XVIII. Jahrhundert durch den Fürstabt Gerbert von St. Blasien abgedruckt worden ist unter dem Titel: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 Bde. 1784). E. H. de Coussemaker gab ein ansehnliches Korpus mittelalterlicher Musiktraktate heraus unter dem Titel: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera* (4 Bde. 1864—76). Seither sind vereinzelte Traktate veröffentlicht worden, von welchen die *doctrina* eines gewissen, bis heute noch nicht identifizierten magister Johannes de Grocheo (ed. J. Wolf in S. B. J. M. I, 65 ff.) für unsere Zwecke am wertvollsten ist, weil er näher auf die weltliche Musik eingeht. Die unerforschten Bestände der Bibliotheken an lateinischen Handschriften bergen sicherlich noch weitere Traktate, welche zur Beleuchtung dieser Fragen beitragen könnten.

Die Komponisten oder Notenschreiber des XIII. Jahrhunderts, welche die eine oder die andere der zahlreichen Schreibarten erlernt hatten, schrieben ihre Kompositionen fortan in der ihnen geläufigen Notenschrift, und einige Kopisten ihrerseits umschrieben aus rein praktischen Gründen, für sich oder im Auftrage anderer, die ursprünglich in Quadratnoten geschriebenen Melodien in die modale oder mensurale Notation, um die ältere Tradition, welche durch die freiere Rhythmik des ausgehenden XIII. Jahrhunderts bedroht war, fortzuführen und zu schützen. Dabei taten sie nichts anderes, als was wir täglich bei der Übersetzung oder Übertragung eines Textes tun. Andere Notenschreiber zeichneten die Melodien ohne schriftliche Vorlage, aus dem Gedächtnis oder nach dem Gehör auf und bedienten sich dazu der musikalischen Schreibweise, die ihnen geläufig war; doch sind die auf diesem Wege überlieferten Melodien bedeutend geringer an Zahl als die nach schriftlichen Quellen abgeschriebenen. Schließlich wurde die alte Quadratnotenschrift, als den Anforderungen der weltlichen Musik nicht mehr genügend, auf den *cantus planus* der Kirche beschränkt, in welcher sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Lange nach der Einführung und Verbreitung der Mensuralnotenschrift wurden noch bis ins XV. Jahrhundert vereinzelte Liedersammlungen in Quadratnoten abgeschrieben, was hauptsächlich auf die mechanische Tätigkeit oder Unfähigkeit der betreffenden Kopisten zurückzuführen ist, es sei denn, daß sie persönlich den Rhythmus kannten und das Bedürfnis nicht fühlten, ihn für andere vermittels

Umschreibung der Melodien in eine mensurierte Notenschrift graphisch darzustellen.

Nach diesen Erläuterungen sind die Bedenken, welche gegen die prinzipielle Anwendung der *Modi* erhoben wurden, hoffentlich endgültig beseitigt. Die Einsetzung des Taktes nach der modalen Rhythmik ist an sich einfach, nachdem der einzuschlagende Modus entweder aus den Betonungsverhältnissen des Textes oder aus der Verteilung der Noten erkannt ist, worüber ich mit bereits in meinen „Melodien des Troubadours“ verbreitet habe.

Im Anschluß an diese Bemerkungen komme ich noch auf einige andere Kritiken meines Buches zurück. A. Guesnon's *compte rendu* in der Zeitschrift *Le Moyen Age* (Novembre-Décembre 1908, p. 323—333) ist eine ernsthafte und durchaus gründliche Analyse meiner Arbeit, die sich in zustimmender Weise auf die objektive Inhaltsangabe der verschiedenen Abschnitte beschränkt. Eine treffliche Bemerkung des Verfassers bezüglich des Rhythmus verdient hier wiederholt zu werden (l. c. p. 327):

«*On ne saurait douter cependant que de tout temps, noté ou non, le rythme musical n'ait fait corps avec ces compositions lyriques: il est un élément essentiel de la chanson, l'âme de nos airs populaires, eux-mêmes si intimement liés à la danse. L'air ne se comprend que s'il est chantant: comme le sens prime la lettre, le rythme prime la note. Si donc aucune indication ne le marquait dans la notation quadrangulaire, c'est que l'exécutant pouvait s'en passer, parce qu'il avait un moyen quelconque de connaître ce rythme latent, et par suite, de donner à chaque note sa valeur temporaire.*»

Als Schlußfolgerung seiner Besprechung befürwortet auch Herr A. Guesnon die von mir angekündigte Ausgabe der Troubadours- und Trouvèresmelodien mit den anerkennenden Worten (l. c. p. 332):

«*Romaniste en même temps que musicien consommé, le jeune docteur alsacien,* ***inventeur incontesté de la nouvelle méthode de transcription,*** *est exceptionnellement qualifié pour mener à bonne fin cette double entreprise.*»

Eine ebenso gründliche, als auch von großer Sachkenntnis zeugende kritische Besprechung hat Theodor Gerold aus Frankfurt im: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Band CXXI, Heft 3/4, Seite 446—452 geliefert.

Auf Seite 450 unten kommt Gerold auf eine Frage zu sprechen, welche hier einiger Beleuchtung bedarf. Es handelt sich um den Moduswechsel. Aus dem Vorkommen eines mehrsilbigen Wortes in allen möglichen Betonungs- und Wertungsverhältnissen (vgl. Die Melodien der Troubadours S. 128 ff.) und der empirischen Feststellung, daß der zweite Modus eine Kompensation beim Zusammenfallen einer unbetonten Silbe

nit der schwêren und einer stammbetonten Silbe mit der leichten
'aktzeit bildet, sowie aus vereinzelt nachweisbaren Änderungen des Modus
nnerhalb eines musikalischen Satzes, letzteres aber nur in Monodien, habe
ch auf die fakultative Lizenz des Moduswechsels hingewiesen. Gerold
nöchte nun das Hilfsmittel des Moduswechsels in dem Sinne ausdehnen,
aß je nach Bedarf, hauptsächlich in den auf die erste, komponierte
trophe folgenden, den Betonungsverhältnissen des Textes entsprechend
echnung getragen werden sollte.

Die Ansicht ist sicherlich an sich ausgezeichnet, und in der Praxis
t wahrscheinlich auch von den Sängern auf die Betonung des Textes
pontan Rücksicht genommen worden. Eine formelle Bestätigung dieser
nnahme ist uns aber nicht bekannt; nur aus der Anweisung der Theo-
tiker, daß bei Verwendung einer Melodie als Motetusstimme der Komponist
ieselbe dem Modus des Tenors anzupassen und einzuordnen hätte, könnte
ickwärts gefolgert werden, daß sich das Ordnen auf das Ausschalten der
oduswechsel bezieht, da in den Motetkompositionen der scharfen Takt-
iederung halber der eingeschlagene Modus prinzipiell ohne Rück-
cht auf die gute oder schlechte Betonung des gesungenen
extes schablonenmäßig durchgeführt wird. Ich weise nochmals
if den Unterschied hin, welcher zwischen einer Melodieaufzeichnung
id der tatsächlichen Ausführung derselben beim freien Solovortrag
steht. Die Notenschrift deutet die Norm an, der Künstler verwertet
 nach eigenem Ermessen.

Was Gerolds Bedenken gegen die ausschließliche Verwendung der
eiteiligen Takt- und Notenmessung betrifft, hoffe ich, daß es nach dem
i Besprechung des ersten Modus Gesagten behoben ist.

Der Annahme Gerolds (a. a. O. S. 452), daß ein Sänger, wenn er
ien anderen Text unterlegte, auch den Rhythmus insofern änderte, als
 dem Liede einen anderen Charakter zu geben suchte, kann ich nicht
ipflichten, da sie der Bestätigung durch die Denkmäler entbehrt. Im
genteil ginge aus den Notierungen mehrerer mit verschiedenen Texten
sehenen und von verschiedenen Dichtern verwendeten Melodien hervor,
ß der Rhythmus genau beibehalten wird. Ich verweise nur auf die geist-
ien Umarbeitungen des Gauthier de Coincy und auf Fälle wie das
mina militie (siehe meine „Mel. de Troub.", Beispiel 21, Seite 65 ff.)
gesehen von den in allen möglichen Taktmessungen vorkommenden
norsätzen habe ich bis jetzt einen einzigen Beleg dafür gefunden, daß
e Melodie in mehrfacher, verschiedener Rhythmisierung verwendet wurde.
 ist dies das ebenerwähnte *Agmina militie*, welches sowohl in einem
ten Modus mit je zwei Silben pro Takt als Motetusstimme, als auch
 sechsten Modus mit je drei Silben pro Takt als Triplum (Oberstimme)

erhalten ist. Die Rhythmik der Tripla ist bedeutend freier und selbst-ständiger als die der Motetusstimmen. Während in diesen die Modi in ihren Urformen auftreten, finden wir in jenen zahlreiche Abarten und Auf-lösungen der einzelnen Elemente, sowohl in bezug auf die Musik als auch auf den untergelegten Text.

Erfreulich ist das warme Interesse und das künstlerische Verständnis welches Gerold am Schluß seiner Kritik für die Wiederbelebung der Lieder der Troubadours zeigt. „Es ist merkwürdig", schreibt er S. 452, „wie wenig fremd uns manche Lieder erscheinen. Man würde nicht glauben daß sie vor 7—800 Jahren entstanden sind, wenn man es nicht wüßte." Der leichte Fluß mancher Melodien erinnert tatsächlich an die prikelnden Weisen des XVIII. Jahrhunderts. Die Melodieführung an sich übertrifft an Einfachheit und Natürlichkeit alles, was je sonst in Liedern geschaffen worden ist, weil die Troubadours ihre ganze Seele nur in die Melodie legten, ohne sich um die Schikanen der Harmonisation oder Instrumen-tation zu kümmern, welche bei modernen Kompositionen nur zu oft die natürliche, spontane Entwicklung und Zeichnung des rein melodischen Ge-dankens entweder entstellen oder infolge der Ausbeutung aller möglichen Kniffe bei dem Bestreben, den Hörer zu verblüffen, die Melodie vor lauter Orchestration nicht mehr erkennen lassen. Die Gefühle der Troubadours waren einfach, Sehnsucht, Hoffnung und Liebe oder das Gegenteil davon einfach sind auch die Melodien und Lieder, welche die inneren Vorgänge widerspiegeln und aus bestimmten Seelenzuständen hervorgegangen sind Das Konventionelle oder Gesuchte läßt sich auch in dieser Literaturgattung von dem Natürlichen leicht unterscheiden. Im Grunde stellt die Samm-lung der Troubadoursmelodien ein Korpus einer ersten, klassischen Musikperiode dar, deren Studium keinem anderen nachsteht.

In der Besprechung meiner „Mel. d. Tr." in der „Deutschen Lite-raturzeitung" 1909, Nr. 6 Seite 358—62 wirft C. Appel, einer der treff-lichsten Kenner der Troubadourslyrik, einige Fragen und Bedenken auf zu denen ich hier gern Stellung nehme. Gegen den Vorwurf, ich habe meine Beispiele fast ausschließlich auf die erste oder die ersten beiden Zeilen jedes besprochenen Liedes beschränkt, muß ich bemerken, daß die betreffenden Zitate zumeist einen melodischen Satz, oft mehr als die Stollen, bieten; die Nr. 1a, 4a, 51, 57, 58, 62, 67, 93 und XXII (S. 191) sowie mehr als fünfzig Refrains aus dem Renart le Nouviel sind in ex-tenso übertragen, was mir zur Kontrolle meines modalen Interpretations-verfahrens vollauf zu genügen schien. Mehr zu geben, wäre wohl, abge-sehen von bei so kostspieligen Publikationen nicht außer Acht zu lassenden ökonomischen Erwägungen, schon deshalb nicht angängig gewesen, weil ich in der Vorbemerkung Seite 6 darauf hinwies, daß ich in einem zweiten

Bande den ganzen Bestand an überlieferten Troubadoursmelodien in der Originalnotierung, sowie in Übertragung in moderne Noten herausgegeben würde, und ich also dieser Publikation hätte vorgreifen müssen. C. Appels Übertragungsvorschlag des Liedes: *Qui la ve en ditz* ist unzutreffend, da die tadellose, frankonisch-mensurierte Aufzeichnung der Melodie in der Hs. Paris, *Bibl. Nat. fr. 844* fol. 185b nur die von mir S. 124 gegebene Lesung im zweiten Modus zuläßt und jedwede subjektive Übertragung kategorisch ausschließt. Über die Bedeutung der hinter unkaudierten Noten und Pausenzeichen auftretenden Punkte, welche der Notenschrift des ausgehenden XIII. und der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehören, vergleiche man die früheren Arbeiten über die Mensuralnotenschrift von G. Jacobsthal und J. Wolf. Nach den Bestimmungen der Theoretiker konnte dieser Punkt hinter der Brevis die *Perfectio*, d. i. dreizeitige Messung andeuten oder zwischen kleineren Werten die einzelnen *Perfectiones* = Takte abtrennen.

Die Notenschrift des Liedes *Ab joi muou lo vers* in Hs. R. fol. 57 b gehört zu den modalen Aufzeichnungen, welche zwischen der gewöhnlichen Quadratnotierung und der unzweideutigen Mensuralnotenschrift stehen und entweder einen Übertragungsversuch älterer Vorlagen oder eine ungenaue Abschrift einer mensurierten Schreibweise darstellen. In solchen Fällen ist der an einigen Stellen angedeutete *Modus* unter Emendierung der unmodalen Figuren ebenso rücksichtslos durchzuführen, wie in den gewöhnlichen Quadratnotierungen. Sowie nach den Vorschriften der Leys d'amors der *compas*, die Versgliederung beibehalten werden sollte, verlangte auch der Rhythmus der Melodie die straffe Durchführung des eingeschlagenen Modus; die sämtlichen mensuralen Kompositionen bekräftigen die Bestimmung des anonymen Traktates (Couss. scr. I, 378): „*in omnibus modis ordo debet teneri*“.

In dem Liede *L'autrier just'una sebissa* gibt meine Auflösung der viertönigen Ligatur über *sebissa* Anlaß zu Zweifel. Wäre das Lied in frankonischer Mensuralnotation aufgezeichnet, wie das oben besprochene *Qui la ve*, dann allerdings wäre Appels Bedenken hier gerechtfertigt. Dies ist aber nicht der Fall, die Ligaturen sind unfrankonisch und stellen folglich, wie in der ursprünglichen Quadratnotierung, nur den Zeitwert dar, welcher der zugehörigen Silbe nach ihrer Stellung im Modus zukommt, hier also eine Taktzeit, in welche sich die vier Noten der Verzierung zu teilen haben. (Dazu vgl. die Erklärung des Begriffs *aequipollentia*, Mel. d. Troub. S. 152 ff.) Auch hier ist an meiner Übertragung festzuhalten.

Im ganzen sind die aufgeworfenen Zweifel und Bedenken nur in den Fällen von Gewicht, wo wir infolge Beschränkung auf unbestimmte Überlieferung bei der Wahl des einzuschlagenden Modus schwanken können.

Bei Hunderten von Trouvèresmelodien ist die zu benutzende Taktart aus einer modalen Aufzeichnung oder aus Parallelstellen in französischen Motetten bestimmbar, zwei Faktoren, welche in der Troubadourslyrik fast ganz fehlen. Detailfragen werden wohl immer strittig bleiben, es sei denn, daß noch weitere Liederhandschriften mit den Melodien in rein mensuraler Aufzeichnung zutage gefördert werden, worauf aber schwerlich zu hoffen ist. (Ob die in Saragossa in Privatbesitz befindliche, provenzalische Liederhandschrift mit Noten versehen ist, und welchem Stadium der Notenschrift sie angehört, habe ich nicht ermitteln können; meine diesbezüglichen Anfragen sind ohne Antwort geblieben.)

Die Lesung der mittelalterlichen Musikaufzeichnungen, wie sie zuerst durch P. Runge und H. Riemanns System angebahnt, sodann durch Fr. Ludwigs Arbeiten für die mehrstimmigen Kompositionen festgelegt und endlich als „*modales Interpretationsverfahren*" von mir zunächst in der Straßburger Cäcilia, Juli 1907 entworfen und 1908 in meiner zu Beginn des vorliegenden Aufsatzes angeführten Schrift endgültig aufgestellt worden ist, gibt jedenfalls den Liedern der Troubadours, Trouvères und Minnesänger des XII. und XIII. Jahrhunderts das wieder, was die sieben oder acht zwischen ihnen und uns liegenden Jahrhunderte in Vergessenheit gebracht hatten, nämlich den Rhythmus, den Takt dieser Weisen, ohne welchen sie keine Farbe, kein Leben und keinen eigenen Charakter besäßen. Befremdend ist, daß noch kürzlich ein Romanist, H. J. Anglade, in seinem Buche: „*Les Troubadours*" (S. 54) schreiben konnte: „*On dirait qu'il manque* (*à la musique des Troubadours*) *l'âme . . . Son secret paraît à jamais perdu. Chantée de nos jours, elle paraît monotone, comme un plain-chant vieilli*"(!). Nach näherer Einsicht der Literatur und Prüfung der Resultate, welche die „*modale Lesung*" in den behandelten Beispielen erzielt, wird H. Anglade wohl anders urteilen.

In Wirklichheit sind die Troubadoursmelodien, wie H. Riemann schlagend hervorhebt, wahre Liederschätze, unter welchen sich Perlen der Liedkompositionskunst befinden. Treffend schrieb denn auch ein Berichterstatter der „Köln. Zeitung" auf einen von mir in Köln gehaltenen Konzert-Vortrag über „*Leben und Lieder der Troubadours*" hin, welcher von Publikum und Kritik mit großem Wohlwollen aufgenommen wurde: „*Es handelt sich in diesen Liedern wirklich um Liederschätze, die der Wiederbelebung namentlich im Interesse der breiten Schichten der Dilettanten würdig sind*" und deren Gewinnung nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch mit entsprechender Zurechtlegung für Konzertsaal und Familie zu wünschen und zu begrüßen ist.

Francesco Pasini (Mailand).

A propos d'une contradiction de Diodore de Sicile.

Voici les deux passages:

«Ils (les égyptiens) ajoutent qu'il (Hermes) fut encore le premier qui bserva l'ordre des révolutions des astres, l'harmonie produite par les voix t les sons naturels; qu'il enseigna également à lutter, à mouvoir le corps n cadence et à le disposer avec grâce . . . . .» (lib. I, XVI).

«Il est défendu d'enseigner la lutte et la musique: les Egyptiens roient que les exercices journaliers ne sont pas sains pour les jeunes gens . . . . . pour la musique, ils la regardent non seulement comme inutile, nais comme nuisible, parcequ'elle ne sert qu'à énerver les âmes et à endre les hommes efféminés.» (lib. I, LXXI.)

Ces deux passages de Diodore de Sicile se rapportent évidemment à ne seule et même question envisagée sous deux points de vue différents ans l'Espace et dans le Temps. L'apparente contradiction se résout, en omme, en une affirmation: l'affirmation d'un fait historique. Celui-ci: musique et la danse considérées aux bords du Nil comme des arts minemment utiles et propres à exalter les meilleurs sentiments de l'homme du citoyen, deviennent à un certain moment de l'histoire de l'Egypte n grave danger pour la société égyptienne.

D'ailleurs, la contradiction n'est qu'apparente et les représentations usicales des hypogées illustrent aussi bien le premier que le second pasge de Diodore. Nul doute, en effet, que la musique et la danse aient é très considérées en Egypte et que les meilleurs d'entre les Egyptiens, s prêtres, aient pu attribuer à ces arts une haute signification morale et vilisatrice. Ne voyons-nous pas reproduites sur les murs des Hypogées s centaines de représentations musicales? La musique ne règne-t-elle s dans les temples, ne rehausse-t-elle pas l'éclat des Panégyries en onneur des dieux? La musique n'accompagne-t-elle pas l'Egyptien toute n existence durant? L'enfant que sa nourrice allaite est distrait déjà r le chant, par le son de la harpe ou de la flûte; devenu adolescent, t homme, la musique «rejouit son cœur» et, quand il a fini sa carrière restre, quand il est allé rejoindre ses pères «aux champs d'Ialou» c'est core le harpiste sacré qui prélude le chant d'adieu . . . .

Et le Fellah? Qu'il travaille aux champs, qu'il pêche ou qu'il naue sur le Nil, qu'il creuse ou qu'il nettoye les canaux: la flûte, le ant, le battement cadencé des mains accompagnent ses efforts. — Mais doute aussi que ces mêmes prêtres, dont nous connaissons d'ailleurs

le caractère éminemment conservateur, aient cru devoir mettre la musiqu
et la danse hors la loi, parcequ'ils en redoutaient les effets démoralisa
teurs, destructeurs des vertus civiques: les représentations musicales d
ces mêmes hypogées ne nous font-elles pas assister encore à un change
ment profond dans la manière de concevoir la musique et son but? La dans
sacrée elle-même a disparu devant les danses lascives des femmes étrangères.[1]

Ce qui semblait au premier abord, chez Diodore de Sicile, une con
tradiction, ne l'est donc pas; les deux passages cités se rapportent à un
seule et même question envisagée sous deux points de vue différents dan
l'Espace et dans le Temps: nous sommes en présence d'un problème d
chronologie, voilà tout. —

L'immobilité des arts en Egypte, voilà encore une légende que le
Grecs nous ont leguée! Et rien n'est moins vrai que le *πατριοισι δὲ χρεώ
μενοι νόμοισι, ἄλλον ουδένα επικτέωνται* d'Hérodote. — Ce n'est pas, qu'e
théorie, la Théocratie égyptienne, le Clergé, ne se soit efforcé de con
server à la vie égyptienne une immobilité qui était dans son idéal étroi
de gouvernement: mais de la théorie à la pratique il y a loin, et si o
pouvait classer chronologiquement toutes les représentations musicales qu
nous offrent les hypogées d'Egypte on se rendrait compte — malgré de
lacunes énormes — de l'évolution régulière de la musique dans ce pays

Les premières représentations musicales que nous possédions remonten
assez haut — vers la IIIe dynastie — et sont caractérisées par la factur
grossière des deux seuls instruments qu'on y rencontre: la flûte et l
harpe[2]). La flûte[3]) n'est qu'un long tuyau percé de 3 ou 4 trous e
ouvert des deux bouts. L'instrumentiste souffle dedans obliquement ver
la paroi opposée. La harpe[4]) montée de 3 à 7 cordes trahit encore so
origine: l'arc, dont la corde vibrant au moment où la flèche est décoché
dut en donner la première idée dans les temps préhistoriques lointains . .

Vers la fin de la période Memphite, les Egyptiens avaient trois sorte
de flûtes: la flûte saïbi déjà mentionnée; la flûte droite à anche double[5])
la flûte double[6]) composée de deux tuyaux — chacun avait son embouchur

---

[1]) Ces danses semblables à celles des modernes *ghawázy* arabes se retrouven
dans les peintures à partir de la 17e dynastie. — Ces danses furent admises par le
Grecs et les Romains dans le culte de Bacchus. — (Juven. sat. XI, vers 162; Mart. lib. V
epigr. 78, libr. VI, epigr. 71, lib. XIV, epigr. 203; Horat. lib. III, od. 6. vers 21 sqq

[2]) Vedi tombe d'Imaï à Gizéh — tombe de Ti à Saqqarah.

[3]) [hieroglyphs] = Saïbi (la Naï des Arabes d'Egypte de nos jours).

[4]) [hieroglyphs] = bonît. — [5]) [hieroglyphs] = Maï (le Zamr des Arabes d'Egypte

[6]) [hieroglyphs] = Asi (la Zoummarah des Arabes d'Egypte). — Voir au sujet d
l'embouchure des flûtes égyptiennes l'intéressante communication de Victor Loret à l

propre muni d'une anche battante — parallèles étroitement attachés ensemble sur toute leur longueur. Les harpes s'éloignent toujours davantage du type primitif de l'arc, la boîte d'harmonie se développant de plus en plus[1]) et le nombre des cordes devenant toujours plus grand. L'infiltration lente mais continue des éléments étrangers — malgré les efforts d'un gouvernement conservateur au delà de toute expression — a commencé son œuvre déjà: elle va se poursuivre sans relâche, lente mais fatale, sous le règne des Pharaons Thébains. Et les monuments nous le laissent clairement apercevoir. — C'est le développement des instruments à cordes surtout qui frappe dans les représentations musicales du nouvel empire Thébain (XVII[e]—XX[e] dynastie). La facture des harpes apparaît de plus en plus raffinée: il y a des harpes de toutes les formes, de toutes les grandeurs montées de nombreuses cordes; de nouveaux instruments apparaîssant: des cithares[2]), des luths, des guitares; des tambourins, des tambours de basque, des castagnettes, des crotales![3]) Ces représentations musicales du nouvel empire offrent une particularité peu observée, je

---

ociété d'anthropologie de Lyon. («Sur une ancienne flûte égyptienne découverte dans les ruines de Panopolis.») Cf. aussi „*Πορά δή Αἰγυπτίοις, πολυφθογγος αὐλος 'Οσιριδος* *ὄρημα, ἐκκαλαμης κριθίνης*" (Pollux lib. IV, cap. X). La *Maï* était en somme un autbois, l'*Asi* une clarinette. La plus grande partie de ces flûtes n'avait que 4 trous; y en avait à 3, à 5, à 6, à 8 trous. Generalement elles sont en roseau, quelquefois en bois, rarement en bronze.

[1]) Les monuments sont à ce sujet très instructifs; voir surtout (Rosallini, M. C. tome II, planche LXXIX) les joueurs de harpe qui sont accroupis avec leur instrument sur une grande caisse de bois. — A partir de la XVIII[e] dynastie la flûte double à tuyaux parallèles est remplacée par une flûte double dont les tuyaux forment un angle plus ou moins ouvert. Cette nouvelle flûte n'avait que 9 trous tandisque celle à tuyaux parallèles en avait 10.

[2]) La cithare semble avoir été importée en Egypte par des nomades asiatiques sous la XII[e] dynastie. — Vedi: tombeau de Nevothpt à Benir Hassan. — La cithare ne semble pas, alors, avoir fait grande impression. La harpe à 3 cordes se retrouve — malgré sa facture primitive — sur la plupart des représentations musicales thébaines. — Elle avait probablement un sens symbolique, traditionnel: Zhot avait en effet inventé le tricorde à l'imitation des saisons de l'année: l'aigu = l'été; le grave = l'hiver; le medium = le printemps. — Un écrivain chrétien, Josèphe, cité par Jablonski (opusc. T. I, voc. aegypt. apud script. vet.; ad vocem *τεβουνί*, p. 344) prétend que la harpe se jouait avec un plectre „*'Εν Αιγύπτῳ τὸ Βυνί ὀργάνον τι ἐναρμόνιον, ᾧ χρῶνται οἱ ἱιροφάνται ἐν τοῖς κρώμοις πλεκτριζόμενοι*". L'opinion affirmée dans ce passage n'est pas confirmée par les monuments: il s'agit, très probablement du trigone asiatique qui fait son apparition en Egypte sous la XVIII[e] dynastie. —

[3]) [hieroglyphs] = Menaït, correspond peut-être au *χρόταλον* d'Hérodote (lib. II, IX). — Ved. Loret: les cymbales égyptiennes (Upsala, 1901); Towry Whyte, Egyptian musical instruments, XXI (pp. 143—144); — Nash, A wooden handle for small cymbals, from Egypt (Proceed, XXII, p. 117—118).

crois, jusqu'ici — particularité qui jette une étrange lumière sur le se
cond passage de Diodore de Sicile, cité plus haut. Sous les Pharaon
conquérants du nouvel Empire Thébain, *la musique est devenue le mono
pole presque exclusif des femmes.* Et, ici, nous touchons au cœur mêm
du problème. La musique des Ramses est saturée d'éléments étranger
les représentations musicales nous le démontrent clairement. Les con
quêtes en Asie, d'abord, les rapports commerciaux et politiques ensuit
qui s'étaient établis avec les princes asiatiques et avaient facilité le
échanges — avaient aussi ouvert toute grande la porte d'Egypte aux idée
comme aux produits étrangers. L'immigration augmenta outre mesure. U
fort courant sémitique ne tarda pas à se produire chez les *snobs* de l'époqu
courant qui gagna bien vite la Noblesse et la Bourgeoisie. Pharaon lu
même, avait donné impulsion au mouvement pour des raisons politique
Bref, il y eut à un moment une vraie manie sémitisante.[1]) Et c'est
ce moment que l'élément Conservateur, le Sacerdoce dut intervenir. Le
Prêtres s'étaient efforcés déjà d'imposer à l'Egypte un régime de quas
immobilité, une formule étroite de Gouvernement. Les arts étaient rigou
reusement surveillés, toute innovation condamnée. Les limites entre les
quelles aurait du se mouvoir la vie égyptienne étaient exactement mar
quées. Il est evident, alors, que devant la marée montante des inno
vations, des idées et des éléments étrangers qui menaçaient de submerge
l'Egypte, la Caste sacerdotale qui entourait Pharaon dût s'émouvoir e
craindre l'énervement que le luxe et les habitudes asiatiques ne pouvaien
manquer de produire dans la Race.

Ils provoquèrent une réaction.

La musique, en raison même de la valeur éducatrice que les Prêtre
lui reconnaissaient, fut la première frappée: l'exercice en fut interdit au
Egyptiens. Le clergé s'en réserva le Monopole. Et la distinction entr
la musique sacrée nationale, et la musique profane des étrangers dut s
faire plus absolue. La première, sous la surveillance directe du Clerg
resta à peu près fermée aux influences du dehors; la seconde — dont o
ne réussissait pas à enrayer les progrès — fut exercée par les femmes
les esclaves, les corporations de musiciens étrangers. Et c'est ainsi, qu'
l'inverse des Grecs on apprit aux enfants à mépriser un art exercé pa
des esclaves et des prostituées[2]) . . . . . Mais l'élément étranger qui avai
gagné déjà la Cour de Pharaon, ne tardera pas à se faufiler aussi dan
le Temple. Il divisera le Sacerdoce lui-même. Le divinités étrangères –

---

[1]) Cf. Sammelbände der I. M. G. 1./1X. 1907. p. 58.

[2]) Parmi les «*déportements*» de Ptolémée XIII, un historien comprend celui d
jouer de la flûte et le surnom *d'aulète* lui fut donné comme une marque d'infâmi
(Strab. lib. XVII cf. Aten. Deipn. I, IV).

éminines surtout — honorées en Egypte seront aussi nombreuses que les ieux nationaux et une inévitable scission se produira encore dans la iusique sacrée à tout avantage de l'élément étranger. Et c'est alors que s corporations féminines aux mœurs infâmes — corporations de chanuses, danseuses, joueuses de flûte, de luth, de théorbe envahissent le emple lui-même.

---

skar von Riesemann (Moskau)

ur Frage der Entzifferung altbyzantinischer Neumen.

Die Lösung der Rätsel der spätbyzantinischen Neumenschrift auf und der Metrophonie der Papadiken hat, wie Hugo Riemann in einem längst erschienenen Aufsatz (Z.S.M.G. IX, 3, Dez. 1907) knapp und überugend nachweist, der Neumenforschung gleichzeitig auch den Schlüssel r Entzifferung der älteren zeichenärmeren Notierungen des griechischen rchengesanges an die Hand gegeben. Bei der unzweifelhaften großen deutung, die die Frage der Entzifferung gerade der altbyzantinischen meiographie für die gesamte Neumenforschung hat, dürfte die Mitteilung ht ohne Interesse sein, daß sich dank den letzten Errungenschaften der ziell russischen Neumenforschung eine neue Möglichkeit zu zeigen eint, dieser interessanten und vielumstrittenen Frage noch von einer deren Seite beizukommen.

Die Ähnlichkeit der altbyzantinischen Neumenschrift mit den semahen Notierungen des altrussischen Kirchengesanges, den sogenannten rjuki"[1]), ist längst bemerkt und von einigen russischen Gelehrten als irekter Beweis für die Abstammung des russischen Kirchengesanges vom antinischen benutzt worden. Allein alle Versuche, die altbyzantinische l altrussische Neumenschrift einem wirklich eingehenden vergleichenden dium zu unterziehen, mußten bis jetzt an dem Umstande scheitern, daß das ste russische und das byzantinische Handschriftenmaterial längst nicht in ı Maße zugänglich war, wie es dieser Zweck unerläßlich erheischte. Infolgeen sah sich der russische Forschergeist gezwungen, auf eine ins Einzelne ende Vergleichung altbyzantinischer und altrussischer Handschriften zu ichten und mußte sich mit der Tatsache begnügen, daß beide Semeio-

[1]) Das Wort bedeutet auf russisch: der Haken, doch ist seine Ableitung vom hischen κρουω oder κρεμαστη (? Preobrashenski) wahrscheinlicher.

graphien dem allgemeinen Bilde nach unzweifelhafte Ähnlichkeiten aufweisen ohne jedoch hieraus irgendwelche entscheidende Schlüsse ziehen zu können. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß einige russische Gelehrte sich veranlaßt sahen, die byzantinischen Einflüsse auf Ursprung und Entwicklung des russischen Kirchengesangs und der russischen sematischen Notation sehr erheblich zu unterschätzen, oder überhaupt rundweg abzuleugnen. So sucht Metallo den Ursprung des russischen Kirchengesanges und seiner Notierunge hauptsächlich im griechischen Syrien („Der gottesdienstliche Gesang de russischen Kirche. Die vormongolische Periode", Moskau 1906, russisch während Smolenski bis zur allerjüngsten Zeit geneigt war, die Kantilene und Notierungen des russischen Kirchengesanges für eine original russisch Erfindung zu halten, die sich nur lose an byzantinische Vorbilder anlehn („Über die altrussischen Gesangsnotationen", Denkmäler antiker Literatu nnd Kunst, B. CXLX, 1901, russisch). Dieser Auffassung widersprac anscheinend aufs entschiedenste nur eine Handschrift, die der russische Forschung nicht ganz entzogen war, das sogenannte Esphigmenische Hirmologion. Diese Handschrift, die vom russischen Protopresbyter Porphyri in der Bibliothek des Esphigmenischen Klosters auf dem Berge Atho entdeckt wurde, ist ihrer Entstehung nach annähernd ins XI. Jahrhunde zu setzen und weist über griechischem Text Notenzeichen auf, die völlig ide tisch sind mit denen, die ca. hundert Jahre später in den ältesten russ schen Notenhandschriften auftauchten.[1]) Da jedoch der Entstehungso des Esphigmenischen Hirmologions unbekannt blieb — war sein Au bewahrungsort doch der Treffpunkt von fromm gesinnten Pilgern, Geis lichen, Mönchen und natürlich auch Kirchensängern der verschiedenste Nationalität und Herkunft —, so stand es frei, ihn ebenfalls im griechische Syrien zu suchen (Metallow), oder die Handschrift für ein russisches Pr dukt zu halten, in dem aus allerdings schwer erklärlichen Gründen d slawonischen Textworte durch griechische ersetzt sind (Smolenski). S mußte die Frage von der byzantinischen Herkunft des russischen Kirche gesanges und seiner Notierungen vorläufig, ungeachtet des Esphigmenische Hirmologions, offen bleiben.

Ein ganz anderes Ansehen jedoch gewinnt diese Frage mit dem a mählichen Bekanntwerden einzelner Ergebnisse einer gelehrten Expeditio die im Sommer 1906 von der russischen Gesellschaft von Liebhabern alt

---

[1]) Einige Blätter des Esphigmenischen Hirmologions sind von P. J. Sewastiano photographiert worden. Die einzigen Abzüge befinden sich in der Öffentl. Biblioth zu St. Petersburg, in der Handschriftensammlung sub Nr. 33. Eine kleine Reprodu tion bringt Rasumowski („Der Kirchengesang in Rußland", Moskau 1867, bibl. Selte heit, S. 156), vier Seiten in sehr guter Reproduktion Metallow („Der gottesdienstlic Gesang der russischen Kirche. Die vormongolische Periode," Moskau 1906, Tafel 3, 4, 5,

chrift- und Kunstdenkmäler nach dem griechischen Athos und nach den
ußerrussischen Ländern slawischer Zunge abgefertigt wurde, mit dem
peziellen Zweck, Materialien für die Geschichte des russischen Kirchen-
esanges zu sammeln. Noch ist von diesen in reicher Fülle angehäuften
Iaterialien nichts veröffentlicht, und ihre systematische Sichtung wird
ahrscheinlich noch geraume Zeit in Anspruch nehmen. Doch hat einer
er verdientesten und gewissenhaftesten Forscher auf dem Gebiete des
ıssischen Kirchengesanges, A. Preobashenski, Einblick erhalten in das
den Klöstern des Athos und anderenorts gesammelte Rohmaterial, das
zum Teil einem gründlichen Studium unterziehen konnte. Das Resultat
eses Studiums war ein im höchsten Grade überraschendes, nicht nur
r die Beleuchtung der Geschichte, besonders des Ursprunges des russischen
irchengesanges, sondern indirekt auch für die Frage der Entzifferung der
otierungen des frühbyzantinischen Kirchengesanges. Über das vorläufige
rgebnis seiner Arbeit machte Preobashenski in einer Sitzung der Kaiser-
h Russischen Gesellschaft von Liebhabern alter Schriftdenkmäler am
. Dezember 1907 in einem ausführlichen Referate Mitteilung. Leider
ieb dieses Referat über ein Jahr lang unveröffentlicht und ist erst un-
ıgst in sehr verkürzter Form in der Russischen Musikzeitung (1909,
. 8, 9, 10) erschienen. Preobashenski hat die semeiographischen Dar-
llungen von einigen hundert byzantinischen und russischen Kantilenen
teinander verglichen, wobei ihm von vornherein nicht nur die Gleich-
migkeit des strophischen Aufbaues, sondern auch die Beständigkeit im
brauche bestimmter neumatischer Formeln auffiel. Diese rein äußerliche,
f den ersten Blick aus dem Bereiche des Zufälligen noch nicht heraus-
tende Ähnlichkeit des technischen Aufbaues oder vielmehr der technischen
tails griechischer und russischer Gesänge gab Preobrashenski die Über-
ıgung, daß eine weitere, ins einzelne gehende Vergleichung der Kanti-
en selbst, das heißt ihres semeiographischen Bildes, wichtige Beweise
den Parallelismus des byzantinischen und des russischen Kirchen-
anges ergeben müßte. Preobrashenski hat sich, wie die Resultate seiner
ıdien zeigen, nicht getäuscht. Doch wenn es dem russischen Gelehrten
ıächst, wenn nicht ausschließlich, auf den Nachweis eben dieses Paral-
smus ankam, wodurch die Geschichte des russischen Kirchengesangs
l seiner Anfänge in ein ganz neues Licht gerückt wird, so sind die Er-
nisse seiner Arbeiten für die europäische Musikforschung von einem
z anderen Gesichtspunkte aus interessant und vielleicht nicht weniger
htig. Die russischen Neumen (Krjuki) sind vom XIV. bis XV. Jahr-
dert an mit voller Sicherheit bis in die kleinsten Einzelheiten hinein
ar, und mit Hilfe dieser Kenntnis ist es möglich, obzwar nicht immer
ıt, auch erheblich ältere, ja die ältesten russischen Neumierungen ein-

wandfrei zu entziffern. Vorausgesetzt nun, daß der Parallelismus a byzantinischer und altrussischer Neumierungen unwiderleglich nachgewies wird, so bietet uns die Lesbarkeit der altrussischen Krjuki eine völl sichere Handhabe zur Entzifferung der frühbyzantinischen Notierunge Dieser Gedanke wird von Preobrashenski allerdings nicht einmal gestrei Die russische Neumenforschung hat mit sich selbst noch zuviel zu tun, u sich dieser interessanten und verheißungsvollen Frage ernstlich zuzuwende deren Lösung sie vielleicht berufen ist, auch ohne eigenes Zutun in er scheidender Weise zu fördern.

Wenn ich mich vorläufig darauf beschränke, die von Preobrashens gemachten und am angegebenen Orte veröffentlichten Beobachtungen gedrängter Kürze auch an dieser Stelle mitzuteilen, so geschieht das der Hoffnung, allen des Russischen nicht mächtigen Interessenten dies Frage einen vielleicht nicht unwillkommenen Dienst zu erweisen und d durch gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf einen neuen Punkt hinzulenke an dem der Hebel der altbyzantinischen Neumenforschung mit best Hoffnung auf vielversprechende Erfolge angesetzt werden kann.

Schon bei einem flüchtigen Vergleiche der altbyzantinischen mit d altrussischen Semantik[1]) fällt die Ähnlichkeit der Namen, die für einzel wenn auch verschiedene Zeichen gebraucht werden, auf. Es findet si unter den russischen Benennungen der einzelnen Neumen eine ganze Rei solcher, die direkt auf griechische Vorbilder hinweisen, ja eigentlich nich anderes sind als korrumpierte griechische Wörter: Krjuk (*κρουω*), Parakl (*παρακλητικη*), Chamilo (*χαμηλη*), Paúk (*παυω*) u. v. a. Außerdem belel der erste Blick auf eine altrussische Gesangshandschrift darüber, daß d zum größten Teil sehr ähnliche, wenn nicht genau dieselben Zeichen g braucht werden, die sich auch in den altbyzantinischen Handschrift vorfinden, so z. B. der „Krjuk", das „Komma" (Sapjataja), zwei Komm die „Schale" (Tschaschka), das „Täubchen" (Golubtschik, bestehend a zwei Punkten und einem Komma), der „Stab" (Palka), der „Paraklyt die „Pfeile" (Strjela) in ihren verschiedenen Varianten, die „Zwei Boot" u. a. m. Aus dieser Identität der Zeichen auf ihre gleiche A führung und daraus auf die Identität der durch sie ausgedrückten Kan lenen zu schließen, wäre jedoch verfrüht. Denn ebenso wie die I nennungen der einzelnen Zeichen zwar aus dem Griechischen übernomm sind, aber für andere Zeichen und Begriffe gelten, so hätten au die Zeichen selbst entlehnt, aber in anderer, von ihrem ursprün

---

[1]) Hier ist nur von der sematischen Notation des altrussischen Kirch gesangs in engerem Sinne die Rede. Die Kondakarien-Notation mit ihren ebenf unzweifelhaft griechische Muster verratenden großen Hypostasen zieht Preobrashen nicht in den Kreis seiner Betrachtungen.

ichen Sinne abweichender Bedeutung verwandt werden können. Und oweit der byzantinische Ursprung der russischen Krjuki-Notation überhaupt ugegeben wird, war dies in der Tat bis jetzt die herrschende Meinung.
Vom Gesichtspunkte ihrer möglichen vollkommenen Übereinstimmung nd byzantinische und russische Handschriften ja bis jetzt überhaupt noch icht miteinander verglichen worden. Es bedurfte nach Aufstellung dieses esichtspunktes eines nicht geringen Grades wissenschaftlichen Scharfblickes azu, um die tatsächlichen Berührungspunkte beider Semeiographen ausndig zu machen und für die Abweichungen des äußeren Bildes die zuichenden und vollkommen befriedigenden Erklärungen aufzustellen. Das t Preobashenski auf Grund des ihm zum ersten Male verfügbaren neuen id reichen Materials in überraschender Weise gelungen, so daß er seine ethode des vergleichenden Studiums mit Erfolg auch auf andere längst kannte und der Allgemeinheit leichter zugängliche Handschriften ausehnen konnte.

Es galt nun, vorerst die Anhaltspunkte festzusetzen, von denen aus ne vergleichende Untersuchung der byzantinischen und russischen Norungen am meisten Erfolg versprach. Preobrashenski gesteht zu, daß m in dieser Beziehung der von Christ in der Anthologia Graeca inbezug f die griechischen Kirchengesänge geführte Nachweis des Zusammenffens der musikalischen und metrisch-rhythmischen Ikte, d. h. der iweren Akzente mit den hervorstechendsten semeiographischen Zeichnungen ien wichtigen Fingerzeig geliefert hat. „Es handelt sich darum, daß le musikalische Zeile eines Gesanges unbedingt ihre sogenannte schwere t haben muß, und in der Tat enthalten in der griechischen Semeiophie die diakritischen Punkte, *στιγμαι*, minimum ein Zeichen, das diese t unzweifelhaft hervorhebt. Schon ihrer Zeichnung nach sind diese chen leicht kenntlich: die Akzente werden stets mit einer Neigung von hts nach links geschrieben, passen sich gewissermaßen dem griechischen ut an, während alle übrigen Zeichen gleichmäßigere (weniger charakteische) Züge in horizontaler Richtung aufweisen. Oder, während über etonten Silben einfache Neumenformen stehen, haben die akzentuierten en doppelte, kompliziertere Zeichen über sich." In der russischen iantik ist solch eine Übereinstimmung der grammatikalischen und ikalischen Akzente bis jetzt nicht nachgewiesen worden, doch macht obrashenski auf eine andere analoge Erscheinung der russischen Semeiohie aufmerksam, die sogenannten Kulismas, ausgedehntere und inhaltshere melodische Wendungen, die im Gegensatz zu den kurzen rezitachen Zeicheneinheiten stets am Ende einer Verszeile stehen. Diese hmischen Beziehungen der Neumen zu den Textworten, denen in den ingsstadien der Neumenschrift wahrscheinlich eine größere Bedeutung

zuzuschreiben ist, als dem tonalen Sinn (der Intervall-Bedeutung) de einzelnen Zeichen, gaben Preobrashenski den ersten festen Anhaltspunk für den Vergleich der altbyzantinischen und altrussischen Notierungen Denselben Dienst erwies ihm die Beobachtung, daß im Interesse eine sinnvollen Übereinstimmung von Text und Melos die ausgeführtesten un reichsten melodischen Wendungen (d. h. die kompliziertesten neumatische Formeln) stets mit den wichtigsten und inhaltsreichsten Textworten zu sammenfallen, daß sich hier also im Großen dieselbe Erscheinung wiede holt, die sich vorhin inbezug auf die einzelnen Zeichen und die gramma tikalischen Akzente nachweisen ließ. Sowohl die russischen als auch di byzantinischen Handschriften bringen an solchen Stellen schon früh di verkürzte Formel Θ, die nachher in der russischen sematischen Notatio solch eine hervorragende Bedeutung erlangte. In nicht geringem Maß wichtig für die Ergebnisse einer vergleichenden Untersuchung altbyzant nischer und altrussischer Handschriften erwiesen sich ferner die Gesetz der griechischen rhythmischen Poesie inbezug auf die Anwendung der sog nannten *ὁμοια* und *προσομοια* und ihre russische Nachahmung in Gesta der für die dichterische und tonsetzerische Praxis der damaligen Zeit ma gebenden Normen der sogenannten „samoglassen“ und „podoben“.

Von diesen Gesichtspunkten aus trat Preobrashenski an das ve gleichende Studium altbyzantinischer und altrussischer Handschriften hera dessen überraschendes und hochinteressantes Ergebnis die vollständig Übereinstimmung des semeiographischen Bildes beider Notierungen ist, ei Übereinstimmung, die sich völlig einwandfrei nachweisen läßt, sobald n die richtigen, eben die oben dargelegten Anhaltspunkte des Vergleich gegeben sind. Es stellt sich heraus, daß die Anordnung der Zeichen zw nicht immer kontinuierlich dieselbe ist, daß sie jedoch über den gleich Textworten, deren Stellung im Satzbau eine verschiedene sein kann, d gleiche bleibt. Diese Beobachtung trifft natürlich zunächst inbezug a die über den inhaltlich wichtigsten Worten des griechischen Textes g brauchten Neumenformeln zu, die über den entsprechenden Worten d slawonischen Übersetzung meist in völlig identischer Gestalt wiederkehre Folgende kurze Beispiele, die einer von Preobrashenski nach dem Sticher rion der Kais. Akad. der Wissenschaften in Petersburg 34. 7. 6. Bl. 124 und dem Sticherarion der Wiener Hofbiliothek Nr. 136 Bl. 123 aufgestellt Tabelle entnommen sind, mögen das beweisen:

Ση - με - ρον	*Ερ - χε - ται*
Дь - нь - сь	И - де - ть
(De - ne - se)	(J - de - te)

Χρυ - σο - στο - με *Δι - α του - το*

Зла - то - у - сте То - го ра - ди
(Sla - to - u - ste) (To - go ra - di)

Пре - по - до - бь - не о - ть - че
(Pre - po - do - be - ne o - te - tsche)

ο - σι - ε πα - τερ

Die Anführung einer größeren Anzahl von Beispielen, die sich der Ver-
sicherung Preobrashenskis nach, auf jeder Seite der verglichenen Handschriften
lutzendweise vorfinden und von denen er selbst noch eine ganze Reihe
anführt, verbietet sich leider aus technischen Rücksichten. Den Beob-
ıchtungen Preobrashenskis zufolge betrifft die Übereinstimmung der Neumen-
ormeln wenn nicht die begrifflich gleichen Wörter (Original und Über-
etzung), so doch die gleichen Satzglieder (Subjekt und Subjekt, Prädikat
ınd Prädikat), wie Preobrashenski das an einem denselben Handschriften
ntnommenen Sticheros zu Ehren der vierzig Märtyrer überzeugend nach-
veist. Könnte es zunächst auch scheinen, daß hier ein bloßer Zufall ob-
valtet, — ein Gedanke, der bei der bisherigen oberflächlichen Behandlungs-
veise dieser Frage mehr als einmal entstanden und ausgesprochen worden
st — so wird diese Ansicht aufs gründlichste widerlegt, sobald man die
leichen Gesänge Wort für Wort und Silbe für Silbe gewissenhaft mitein-
nder vergleicht. Es ist hierbei von größtem Interesse, die Arbeit der
awischen Übersetzer und ,,Neumenschöpfer" zu verfolgen, die sich be-
ıühten, den slawonischen Text möglichst genau, d. h. wortgetreu und silben-
eich dem griechischen nachzuformen, um das semeiographische Bild möglichst
etreu beibehalten zu können — damit natürlich auch die Kantilene, denn
ne rein äußerliche Beibehaltung der gleichen Zeichen und der gleichen
eichenformeln über den gleichen Wörtern wäre, wenn man den Zeichen eine
ıdere Bedeutung untergelegt hätte, doch nicht mehr gewesen, wie eine
nnlose Spielerei. Ein überaus lehrreiches Beispiel solch eines vorzüglich
lungenen Anpassungsversuches gibt Preobrashenski mit der parallelen
arstellung des griechischen Sticheros *Τον φωστηρα τον πιστον και ἀποστολον*
(Viener Hofbibliothek, Nr 136, Bl. 110 r.) und seiner wortgetreuen slawo-
ischen Übersetzung, dem Sticheros Swjetilnik wjery i apostola (Mosk.
nod. Bibl. Nr. 509, Bl. 115.)

Selbstverständlicherweise war es längst nicht immer möglich, das

Silbenmaß der griechischen Gesänge in der slawonischen Übersetzung genau beizubehalten. Und hierin haben wir ganz augenscheinlich den Hauptgrund zu sehen, weshalb das semeiographische Bild altbyzantinischer und altrussischer Handschriften bei den gleichen Gesängen nicht immer eine vollständige Übereinstimmung zeigt. Allein, wenn wir die richtigen Anhaltspunkte des Vergleiches byzantinischer und russischer sematischer Notierungen nicht außer Acht lassen, so können auch diese Abweichungen nicht weniger als das Zusammenfallen der semeiographischen Formeln, als untrüglicher Beweis für die vollständige Abhängigkeit der mit russischen Krjuki notierten Kantilenen von ihren griechischen Vorbildern gelten. Außerdem zeigen uns gerade diese Abweichungen, welche Teile einer Kantilene für den Geschmack und das musikalische Bewußtsein der damaligen Zeit wichtig und maßgebend erschienen. Es stellt sich nämlich heraus, daß auch in solchen Fällen stets ein Teil der Zeichen, sichtlich nicht der unwichtigste, konserviert wird, während die überzähligen Silben der Übersetzung meist das einfachste, auch viel später noch für den gewöhnlichen Rezitationston gebräuchliche Zeichen (Stopiza) erhalten. Beibehalten wurden die Zeichen für stark betonte Silben. So hat z. B. die vierte Verszeile des soeben erwähnten Sticheros *Τον φωστηρα* usw. elf Silben: *της του θειουτον παν υιοποϊας*, während der russische Übersetzer mit nicht weniger als sechzehn Silben auskommt: bo-she-stre-na-a-go pa-u-la sy-ro-so-two-reni-ja. Die wichtigsten Zeichen der byzantinischen semeiographischen Darstellung dieser Stelle, so alle Zeichen über den akzentuierten Silben des griechischen Textes, finden sich auch in der russischen Neumierung der entsprechenden Stelle, für die überzähligen fünf Silben steht das rezitativische Zeichen Stopiza. In dem fünften vorhin angeführten Beispiele hat der griechische Text: *ὁσιε πατερ* fünf Silben, die slawonische Übersetzung pre-po-do-be-ne o-te-tsche — acht, und wir sehen, daß die semeiographische Darstellung des Originals erst von der fünften Silbe vom Ende an beibehalten ist, wobei hier allerdings die drei überzähligen Anfangssilben eine verhältnismäßig komplizierte sematische Formel erhalten haben. Immer wieder läßt sich beobachten, daß es den russischen Sängern vor allem auf die Konservierung der rhythmischen Zeichnung ankam. Sie gingen in dieser Beziehung so weit, daß sie nicht davor zurückschreckten, im Interesse der Beibehaltung der melodischen Akzente, die Betonung der slawonischen Wörter in willkürlicher Weise zu verändern, wie sich bei einem Vergleiche altbyzantinischer und altrussischer Handschriften auf Schritt und Tritt nachweisen läßt. Dieser Umstand liefert eine neue Erklärung für die merkwürdigen Perturbationen, die der russische Kirchengesang zu Anfang des XV. Jahrhunderts zu erleiden hatte. Diese Periode der Geschichte des russischen Kirchengesanges die gemeinhin als Epoche der „Chomo

nie“[1]) bezeichnet wird, fand erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts ihren Abschluß und übte auf die slawonische Sprache, soweit sie zum Gesungenwerden bestimmt war, einen geradezu verheerenden Einfluß aus. Die Entrüstung über die Verhunzung des Slawonischen war in den Kreisen der russischen Geistlichkeit natürlich groß, vermochte jedoch nichts gegen die immer mehr und mehr umsichgreifende Unsitte der Chomonie auszurichten. „Die Zeichen der sematischen Notation bewahren wir gleich einem Heiligtum, aber die heiligen Worte werden „schamlos verunstaltet“ wettert angesichts der Texte russischer Kirchengesänge der Mönch Euphrosynius. „Welche Zeichen waren es, die unsere Vorfahren gleich einem Heiligtum bewahrten?“ fragt nun Preobrashenski „waren es nicht am Ende fremde, die mitsamt den dazugehörigen Kantilenen von den Griechen übernommen waren und die gebieterisch eine durch die Zusätze der Chomonie ausgestaltete textliche Unterlage verlangten?“ Denn da die Halbvokale des Slawonischen sich im Laufe der Zeit in stumme Vokale verwandelten, hätten die unter ihnen stehenden Zeichen eleminiert werden müssen. In der Tat, wie sollte man etwa das Wort „konezem“ anders singen als „konezemó“ (statt des o steht ursprünglich der slawonische Halbvokal ъ), wenn die letzte Silbe auf eine starke Zeit fiel, entsprechend dem griechischen Originale *των περατων*, dessen sematische Formel für die slawonische Übersetzung genau konserviert ist? Durch diese von Preobrashenski zum ersten Mal vorgebrachte Argumentierung rückt die vielumstrittene Frage, wie das Eindringen und Umsichgreifen der Chomonie im russischen Kirchengesange überhaupt möglich gewesen ist, in eine völlig neue Beleuchtung, indem sie zugleich für die sklavische Abhängigkeit der russischen Kantilenen und ihrer Semeiographie von griechischen Vorbildern einen neuen überzeugenden Beweis beibringt.

Allein Preobrashenski hat noch weitere Beweise für diese Tatsache, die für die Geschichte des russischen Kirchengesanges ganz neue Ausblicke eröffnet, zur Hand. Es handelt sich um die schon erwähnten *προσομοια*, die — den Beobachtungen Preobrashenskis zufolge — in der griechischen gottesdienstlichen Praxis eine viel ausgedehntere und folgerichtigere An-

[1]) Unter dem Begriff „Chomonie“ verstanden die russischen Kirchensänger eine besondere Manier der Silbenteilung des Textes beim Singen durch Ersetzung der beiden Halbvokale der slawonischen Sprache (ъ und ь) durch die volltönenden Vokale o und (seltener) e, wodurch oft die Endungen „chom“ und „chomo“ entstanden, die dieser ganzen Art und Weise des Gesanges den Namen verliehen. Die Literatur über diese Frage ist sehr groß. Vgl. besonders Metallow, l. c. S. 69, Anm. 1., in deutscher Sprache die Dissertation des Verfassers „Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges“. (Moskau-Leipzig, 1908, S, 44 ff.)

[2]) In seiner Schrift über „Ketzerei und Gotteslästerung vom Jahre 1651“ (Handschrift der Bibl. d. Msk. Sgn. Schule, Nr. 74).

wendung fanden, als in der russischen. Preobrashenski hat zahlreiche solche *προσομοια* (slawonisch: podoben) untersucht, wozu ihm die neuerschlossenen Quellen reiches Material boten, und gefunden, daß auch sie nur als un anfechtbare Beweise dafür dienen können, daß es den russischen Sänger vor allem darum zu tun war, die (griechischen) Kantilenen in den Haupt sachen unverändert zu erhalten, mußte das auch oft mit völliger Hint ansetzung aller Forderungen der slawonischen Grammatik und des rhyth mischen Versbaues geschehen. Daraus erklärt es sich, daß die slawonische *προσομοια* nie die gleiche Silbenzahl bei konstanten Akzentuierungen au weisen, folglich auch die Kantilene nicht tongetreu konservieren (Wegfa oder Hinzufügung rezitativischer Toneinheiten) — im Gegensatz zu de griechischen, bei denen nicht nur die Silbenzahl und die Betonungen, son dern auch die kleinsten Einzelheiten der Kantilene in ihrer semeiographische Darstellung genau gewahrt werden. Aus den Beispielen, die Preobrashensk anführt, besonders aus einem Podoben, der einer Triode des Woskressensk Klosters (Mnscrpt.. Nr. 27, Bl. 189 ff.) entnommen ist, geht in der Tat un zweifelhaft hervor, daß die den russischen *προσομοια* zugrunde liegende Kantilenen fremden, d. h. byzantinischen Ursprunges sein müssen, sons läßt sich die Nichtübereinstimmung der Silbenzahl und die völlig willkü liche, allen phonetischen Gesetzen hohnsprechende, im Interesse der E haltung der musikalischen rhythmischen Schwerpunkte verschobene Akze tuierung der slawonischen Wörter schlechterdings nicht erklären. Wen sich von den griechischen *προσομοια*, deren Silbenzahl bei genau gleich rhythmischer Betonung und gleichem Melos stets genau die gleiche is mit vollem Recht behaupten läßt: *ἰσοσυλλαβουνται και ὁμοτονουνται και τ σκοπον ἀποσωζοντα*, so zeigen die slawonischen (russischen) *προσομοια* b voller Willkürlichkeit der Silbenzahl und der Akzentuierung nur das B streben, die musikalische Seite des Gesanges, besonders die rhythmisch Konturen in ihren Hauptsachen zu erhalten.

Auf Grund dieser Tatsachen und andere Beobachtungen, die sich nic mehr auf die Notierungen der russischen Kirchenkantilenen, sondern a ihre theoretische Grundlage beziehen, für die hier angeregte Frage also ke Interesse haben, kommt Preobrashenski zu folgenden vier Schlußfolgerunge die indirekt auch für die Entzifferung der altbyzantinischen Neumen nic ohne Bedeutung sind:

1. Die sematische Notation der altrussischen Kirchenhandschriften nichts anderes als die griechische Neumenschrift, die vermitte unwesentlicher Veränderungen den slawonischen Texten angepaßt i
2. Die griechische Notierung ist von den Slawen übernommen word um griechische Kirchenkantilenen und nicht irgendwelche selb ständige und originelle Melodien niederzuschreiben.

3. Die griechischen, für griechische Texte eingerichteten Kantilenen konnten den slawonischen Texten nicht ohne einige rhythmische und melodische Veränderungen angepaßt werden, durch die jedoch das eigentliche Wesen der Kantilenen nicht angetastet wurde.
4. Eine Folge der Unterordnung der slawonischen Texte unter die Forderungen der griechischen Kantilenen, die für den rhythmischen Bau der slawonischen Verse nicht eingerichtet waren, war die Nichtübereinstimmung der Akzentuierungen der Textworte mit den rhythmischen Schwerpunkten der Kantilenen, und als weitere Folge der dadurch notwendig werdenden Akzentverschiebungen ist die Chomonie anzusehen.

Diesen vier Thesen kann unter Geltendmachung anderer Gesichtspunkte, die schon nicht mehr direkt die Geschichte des russischen Kirchengesanges angehen, noch eine fünfte hinzugefügt werden.

5. Wenn die Berechtigung der obigen vier Thesen auf Grund sorgfältiger Nachprüfung einwandfrei nachgewiesen ist, d. h. wenn die semeiographische Übereinstimmung altrussischer und altbyzantinischer Handschriften keinem Zweifel mehr unterliegt, so kann die altrussische sematische Notation, deren Entzifferung keine unüberwindlichen Schwierigkeiten darbietet, als wichtiges und verläßliches Hilfsmittel zur Entzifferung der altbyzantinischen Notierungen dienen.

Bei dem verheißungsvollen Ausblicke, den die Feststellung dieser Möglichkeit gewährt, ist man vorläufig gezwungen Halt zu machen — in der Hoffnung, daß sich mit der Veröffentlichung des neuen und reichen Materials, das die Expedition der Gesellschaft von Liebhabern alter Schrift- und Kunstdenkmäler gesammelt hat, Gelegenheit bieten wird, dieser interessanten Frage aufs neue ernstlich näherzutreten.

Friedrich Ludwig (Straßburg).

Die liturgischen Organa Leonins und Perotins.

Die wichtigsten Fortschritte, die die im Zeitalter der Karolinger ihre künstlerische Entwicklung antretende mehrstimmige Musik im 11. und 12. Jahrhundert machte, knüpfen an die kirchliche Musik an. Sie sind durch das gerade in dieser Zeit besonders lebhaft hervortretende Bestreben, die Liturgie des Gottesdienstes durch neue Formen der Musik und der Dichtkunst auszuschmücken, hervorgerufen.

Die „*Organa*" — wie man diese mehrstimmigen Werke nannte, vielleicht in Anlehnung an Vulgatastellen wie „*canentes domino in organis*" (1. Par. 23, 5), „*in organis carminum domini*" (2. Par. 7, 6), „*scientes organis canere*" (2. Par. 34, 12) u. a., aus denen sich in der geistlichen Dichtung der christlichen Kirche allmählich die Bedeutung Organum = Festgesang entwickelt zu haben scheint (z. B. „*Celeste organum hodie sonuit in terra*", Chevalier, Repert. Hymnol. Nr. 3413) — verdanken so ihre rasche Verbreitung und ihre rasche Weiterentwicklung den gleichen Bestrebungen, aus denen die Sequenzen und die Tropen herauswuchsen. Es ist kein Zufall, daß die ältesten Pflegestätten der mehrstimmigen Musik in Frankreich und dem von Frankreich beeinflußten England die gleichen Stätten sind, an denen auch die Dichtung und die Komposition der Sequenzen und Tropen besonders im 11. und 12. Jahrhundert blühte.

In Frankreich sind als Zentren der Pflege der mehrstimmigen Musik in dieser Zeit besonders St. Martial in Limoges, dessen Organa-Kompositionen aus dieser Epoche hauptsächlich in den Handschriften Paris Bibl. Nat. lat. 1139, 3549, 3719 und London Brit. Mus. add. 36881, sämtlich noch in Neumen aufgezeichnet, erhalten sind, und Notre-Dame in Paris nachweisbar, das im 12. Jahrhundert durch den, wie die einzige bisher bekannte literarische Quelle darüber berichtet, „*pro servitio divino multiplicando*" vom Magister Leoninus von Notre-Dame geschaffenen zweistimmigen „*Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario*" die unbestrittene Führung auf dem Gebiete dieser künstlerischen Bestrebungen übernahm (Coussemaker, Scriptores I, 342) und bis in das 13. Jahrhundert besonders durch die äußerst fruchtbare Tätigkeit von Leonins bedeutendstem Nachfolger, Magister „Perotinus Magnus" von Notre-Dame, behielt.

Glücklicherweise ist uns das Werk Leonins nnd Perotins in sehr großem Umfang in einer Anzahl Handschriften der allermannigfaltigsten Art erhalten.

Leonins und Perotins Organa bilden durch das ganze 13. Jahrhundert

hindurch den Brennpunkt ebenso für die geistliche wie für die weltliche mehrstimmige Musik. Mit zahllosen Fäden sind Hunderte der neuen mehrstimmigen Werke des 13. Jahrhunderts mit ihnen verknüpft, teils durch direkte Benutzung der alten Kompositionen zu neuen Zwecken, teils durch den weiteren Verfolg der musikalischen Anregungen, die diese Organa-Kompositionen gaben, — ein in der Musikgeschichte einzigartiges Bild eines künstlerischen Hand in Hand-Arbeitens der verschiedensten Meister durch mehrere Generationen hindurch, bis im Laufe des 14. Jahrhunderts die Lebenskraft der Notre-Dame-Organa und der an sie sich enger anschließenden musikalischen Formen in der Ausprägung, die das 13. Jahrhundert diesen gegeben hatte, sich erschöpfte, während viele Anregungen, deren Keime ebenfalls in Leonins und Perotins Werken liegen, aufs neue in neuen Kunstgebilden des 14. Jahrhunderts neues Leben erhielten und dauernd weiter wirkten.[1])

Die Organa von St. Martial bestehen vor allem in zweistimmigen Kompositionen neu gedichteter Texte; vielleicht trägt indes nur eine lückenhafte Überlieferung die Schuld, daß wir keine mehrstimmigen Kompositionen rein liturgischer Texte aus St. Martial kennen. Für das Repertoire von Notre-Dame ist vor allem die Pflege der mehrstimmigen Komposition rein liturgischer Texte charakteristisch. Und zwar fanden diese im 13. Jahrhundert als Organa im engerem Sinne bezeichneten Werke ihren festen Platz in der Messe und im Officium da, wo die liturgischen Vorschriften den Vortrag solcher ausgedehnten musikalischen Werke am ehesten erlaubten, speziell da, wo diese Vorschriften schon für den einstimmigen Gesang längere Solistenvorträge eingeführt hatten, die sich jetzt, ohne in liturgischer Beziehung Schwierigkeiten hervorzurufen, zu mehrstimmigen Solistenvorträgen erweitern ließen.

Die mehrstimmige Musik Leonins und Perotins war durchaus Solistenkunst. Nur die besten Sänger des Chors, die Sänger, die in den Responsorial-Formen der Liturgie die Soli sangen, führten sie aus; die Chorpartien, die regelmäßig mit den Soli abwechseln, blieben einstimmig. An die Stelle des einstimmigen Vortrages dieser Solopartien (in der Messe im Gradual und im Alleluia, im Officium in den Responsorien), die im gewöhnlichen

[1]) Einen erschöpfenden Nachweis der erhaltenen mehrstimmigen liturgischen Kompositionen der älteren Zeit bis einschließlich Perotin und des gesamten an sie anknüpfenden Motetten-Repertoires des 13. Jahrhunderts gebe ich in einem Werk, dessen Erscheinen etwa in Jahresfrist ich hier in Aussicht stellen kann. Die ersten Richtungslinien für die Geschichte der Organa-Komposition der Notre-Dame-Schule gab ich zuerst 1905 und 1906 in den Aufsätzen über „die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie“ (Kirchenmus. Jahrb. 19, S. 1 ff.) und „über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung“ (Sammelbd. der Intern. Musik-Ges. 7, S. 514 ff.).

Gottesdienst ein Solist sang, die aber nach dem althergebrachten Ritus an den feierlicher begangenen größeren Festtagen des Kirchenjahres von mehreren Solisten ausgeführt wurden, trat nun bei diesen größeren Festen mehrstimmiger Vortrag. Leonin blieb anscheinend bei der Zweistimmigkeit stehen, über die man bis tief in das 12. Jahrhundert hinein nur ganz selten einmal hinausging; Perotin schritt zur Drei- und Vierstimmigkeit weiter, mit außerordentlichem Erfolg, wie wir aus der Verbreitung gerade der drei- und vierstimmigen Werke Perotins in ihrer Originalgestalt schließen dürfen.

Stilistisch sind die St. Martial-Organa und Leonins Magnus Liber sehr verwandt.

In den St. Martial-Organa hatte sich zum erstenmal die Oberstimme, das Duplum, vom alten Satz Note gegen Note, der bis dahin alleinherrschend war, befreit und dadurch den Weg zu einer neuen, allein der mehrstimmigen Musik eigentümlichen Rhythmik gebahnt. Von welchem Einfluß speziell dieser Fortschritt der limousinischen Organa war, können wir noch nicht übersehen. Erst als geraume Zeit später im Magnus Liber Leonins, dessen Beziehungen zu St. Martial wir noch nicht kennen, ein umfangreiches Werk ähnlichen Stils an die Öffentlichkeit trat, wurde dem neuen Stil ein Einflußgebiet weitesten Umkreises eröffnet.

Blieb im einfachen Satz Note gegen Note die liturgische Melodie in jeder Beziehung, auch in rhythmischer, unverändert, da die neue Organum-Stimme im gleichen Rhythmus dazutrat, so führte der neue Stil zur Ausbildung ganz neuer Rhythmusformen sowohl für die neu hinzukomponierten Stimmen wie für den liturgischen Tenor und öffnete damit der musikalischen Entwicklung ein außerordentlich fruchtbares Feld. Es ist eines der vielen Verdienste Perotins, auch auf diesem Gebiet die engeren Grenzen, über die Leonin nicht hinauskam, bedeutend erweitert zu haben.

Perotin brauchte dabei speziell beim Magnus Liber nicht das ganze Werk Leonins fallen zu lassen; es genügte ihm, diejenigen Stellen, an denen Leonins Werk erneuerungsbedürftig schien, teils umzumodeln, teils ganz durch neue zu ersetzen. Der einzige bisher bekannte literarische Bericht sagt darüber (l. c.): Der Magnus Liber Leonins, des „*optimus organista*“, „*fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eumdem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat et melior quam Leoninus erat*“.

Leider begnügt sich dieser geraume Zeit später abgefaßte Bericht, der „*sed hic non dicendus de subtilitate organi etc.*“ (so in Coussemakers Druck) fortfährt, mit dieser kurzen Andeutung über das Verhältnis der älteren und jüngeren Fassung des Magnus Liber, das wir in voller Deutlichkeit aber durch ein vergleichendes Studium der Handschriften erkennen können.

Perotins Umarbeitung des Magnus Liber hält nun der Anonymus für

dessen definitive Form. Denn er sagt allgemein von Perotins Werken weiter: „*Liber vel libri Perotini erant in usu usque ad tempus Magistri Roberti de Sabilone et in choro Beate Virginis Maioris Ecclesie Parisiis et a suo tempore usque in hodiernum diem simili modo etc., prout Petrus notator optimus et Johannes dictus Primarius cum quibusdam aliis in maiori parte usque in tempus Magistri Franconis primi et alterius Magistri Franconis de Colonia, qui inceperunt in suis libris aliter pro parte notare, qua de causa alias regulas proprias suis libris apropriatas tradiderunt.*“

Er nimmt also an, daß wie die andern Werke Perotins auch seine Fassung des Magnus Liber unverändert bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, in dem der anonyme englische Verfasser diesen inhaltlich sehr ungleichwertigen Traktat schrieb, in Paris gesungen wurde, nur daß in modernen Handschriften entsprechend den Fortschritten der Notation eine Umschrift aus der alten, die Mensur nicht durch Unterschiede der Notenformen anzeigenden Quadrat-Notation in die moderne, die Mensur durch Unterschiede der Notenformen anzeigende Mensural-Notation vorgenommen wurde.

Diese Nachrichten, denen die in diesem Zusammenhang nur hier genannten Namen Leonin, Perotin und Robertus de Sabilone unter allen Umständen eine besondere Wichtigkeit geben, finden nun in der Geschichte dieser Werke, die wir aus ihrer handschriftlichen Überlieferung ablesen können, nicht in allen Einzelheiten ihre volle Bestätigung.

Für die zweistimmigen Organa Leonins und Perotins, den Magnus Liber, sind bisher nur drei Quellen bekannt: Wolfenbüttel Helmst. 628 (W_1), Florenz Laur. pl. 29,1 (F) und Wolfenbüttel Helmst. 1099 (W_2). Alle drei sind in Quadrat-Notation, keine in Mensural-Notation aufgezeichnet. Entweder klafft hier also in der auf uns gekommenen Überlieferung eine Lücke; oder, was mir wahrscheinlicher erscheint, über die Umschrift der zweistimmigen Organa irrt sich der Anonymus, und diese wurden ebensowenig wie die großen Conductus-Sammlungen Perotins und seiner Zeit mensural umgeschrieben. Zu ihrem Vortrag war die Kenntnis der rhythmischen Bedeutung der alten Quadrat-Notation nach wie vor notwendig; als diese verschwand, verschwanden auch diese Gattungen der mehrstimmigen Musik aus der Praxis.

Zahlreicher sind die Quellen für die drei- und vierstimmigen Organa Perotins. Hier treten zu den genannten drei Handschriften für die vierstimmigen Organa Madrid, Nat.-Bibl. H h 167 (Ma) und das Neujahrsofficium von Beauvais (London, Brit. Mus. Eg. 2615); für die dreistimmigen Organa der letztgenannte Kodex, das kalligraphisch prächtige Fragment Cambridge Un. Libr. Ff II 29 f 1 und 1′ (leider in H. E. Wooldridges Early English Harmony 1897 nicht wie der sonstige mehrstimmige Inhalt dieses Fragments publiziert) und der 1. Faszikel von Montpellier Fac. de Méd. H 196 (Mo)

hinzu; von einer oder zwei wohl verlorenen derartigen Handschriften in der Bibliothek Karls V. von Frankreich geben deren 1373 beginnende Kataloge Kenntnis (Delisle, Cab. des Manuscrits III S. 170, Nr. 1229 und vielleicht auch Nr. 1232). Bei der schon im 13. Jahrhundert in Frankreich stetig wachsenden Vorliebe für die Dreistimmigkeit ist es leicht erklärlich, daß gerade die dreistimmigen Organa Perotins am längsten die Praxis beherrschten.

Hier ist nun wenigstens eine der genannten sechs Handschriften, der Kodex Mo, aus dem Coussemaker in seiner L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles 1865 Perotins dreistimmiges *Alleluia Posui adjutorium* veröffentlichte, in der Tat entsprechend dem Bericht des Anonymus eine mensurale Umschrift der alten Aufzeichnung dieser Werke in Quadrat-Notation, von der die phototypischen Editionen einiger Seiten aus F in H. E. Wooldridges Oxford History of Music I (1901), aus W_1 und Ma in P. Aubrys Cent Motets III, pl. 1 (1908) und Sammelbd. der Intern. Musik-Ges. 8,345 (1907) eine erste Anschauung geben.

Wichtiger als diese äußere Veränderung der Aufzeichnung eines Teiles dieser Organa sind die inneren musikalischen Umgestaltungen, von denen der Anonymus spricht. Auch hier läßt das Studium der handschriftlichen Überlieferung der Werke seine Nachrichten als nicht ganz korrekt erscheinen.

Für die drei- und vierstimmigen Organa ist seine Angabe, daß Perotins Schöpfungen auch damals noch unverändert gesungen wurden, anscheinend richtig. In allen genannten Handschriften scheinen, soweit ich diese Frage bisher untersuchen konnte, eingreifende Varianten durchaus bei diesen Werken zu fehlen[1]), unter denen die vom Anonymus als Perotinische Schöpfungen genannten Quadrupla „*Viderunt*", das Weihnachtsgraduale, und „*Sederunt*", das Stephanus-Graduale, und das Triplum „*Alleluia Nativitas*" auf Mariä Geburt besonders häufig wiederkehren, ebenso wie das vom Anonymus an einer späteren Stelle (S. 360) ohne Verfasserangabe genannte Weihnachts-*Alleluia Dies sanctificatus*, während Perotins *Alleluia Posui* bisher nur aus F und Mo bekannt ist. Namentlich die Komposition des *Alleluia Nativitas* fand unverändert[2]) vielfältige Ver-

[1]) Nur bezüglich des rhythmischen Vortrages der einen oder der anderen Partie könnten allmählich Veränderungen eingetreten sein, die genauer zu erkennen erst dann möglich sein wird, wenn die bisher in ihren Details noch gänzlich ununtersuchte Quadratnotation uns ihre Geheimnisse wieder enthüllt haben wird.

[2]) Die interessante, aber singuläre dreistimmige Fassung dieses Alleluias in einem von Aubry, Cent Motets III, pl. 2 publizierten Fragment der Cath. Libr. von Worcester läßt der aus Perotins Komposition des Abschnitts *Ex semine* abgeleiteten, hier in englischer Mensuralnotation aufgezeichneten dreistimmigen Motette *Ex semine Habrahe* eine völlig neue Komposition des Alleluias und des Versusanfangs vorhergehen

wendung; W_1 legt ihr auch den Alleluia-Text *Optimam partem* unter; W_2 überliefert sie außer mit dem Originaltext auch mit den Alleluia-Texten *Sanctissime Jacobe* und *Judicabunt sancti.*

Ganz anders verlief die Geschichte der zweistimmigen Organa, die in den drei erhaltenen Quellen durchweg in mehr oder weniger umfangreichen Abschnitten starke Veränderungen aufweisen. Die drei Handschriften W_1, F und W_2 stammen ihrem Inhalt nach aus drei verschiedenen Stadien der Entwicklung der mehrstimmigen Musik im Zeitalter Perotins.

Der älteste Kodex ist W_1, der mehrstimmige Schöpfungen der allerverschiedensten Epochen umfaßt. Sein letzter Faszikel, der zahlreiche Werke im vor-leoninischen Stil enthält, kann bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein. Andererseits zeigen die großen Conductus-Sammlungen der Handschrift (Faszikel 8—10), der 1. Faszikel mit Perotins vierstimmigen Organa und die im Faszikel 2, 7 und 8 enthaltenen, hier noch nicht in systematischer Ordnung überlieferten dreistimmigen Organa, daß die jüngsten Bestandteile der Handschrift dem Zeitalter Perotins angehören.

Auf Perotins Quadrupla und die erste kleine Sammlung von Organa Tripla folgt in Faszikel 3 und 4 der zweistimmige Magnus Liber, der hier aus 13 Officiumstücken (f 17—23), 32 in ein Korpus vereinigten Meßstücken (f 25—35, 38—48) und zwei weiteren Meßkompositionen am Ende des dritten Faszikels (f 23′—24) besteht; die ursprüngliche Zahl der Meßkompositionen war, da f 36 und 37 jetzt fehlen, um 1 oder 2 größer. Es darf die Vermutung ausgesprochen werden, daß hierin Leonins Magnus Liber entweder in der Originalgestalt oder wenigstens in einem sehr frühen Stadium der Umarbeitung vorliegt.

Ihm folgen in Faszikel 5 und 6 zwei Serien zweistimmiger Ersatzkompoitionen kleinerer Abschnitte der Gesänge des Magnus Liber in fortgeschritteerem Stil, die im gegenwärtigen Zustand der Handschrift 102 Kompoionen umfassen. Die ersten 30 (f 49—50, 53—54) bilden eine erste, in rer Ordnung wie der Magnus Liber dem Verlauf des Kirchenjahrs folende Serie, aus der mit dem Verlust von f 51 und 52 zirka 17 Komositionen von Abschnitten hauptsächlich aus Gesängen der Osterzeit erloren sind; die letzten 68 (f 55—62) bilden eine zweite, ebenso anordnete, vollständig erhaltene Serie; am Schluß des 5. Faszikels (f 54′) nd vier weitere derartige Werke angefügt.

Diese Sammlung, die in W_1 ursprünglich also aus nicht weniger als rka 119 als Ersatz für Leonins Kompositionen dieser Abschnitte in die te Fassung der Officium- und Meßgesänge einzufügenden Kompositionen stand, ist die älteste bisher bekannte Sammlung der vom Anonymus nannten „*clausule sive puncta*“ Perotins, in denen sich Perotin dem

„optimus organista“ Leonin gegenüber als *„optimus discantor“* zeigte, d. h. in denen gegenüber der altertümlichen, freieren, ungebundeneren Rhythmik Leonins ein strengerer, alle Stimmen gleichmäßig beherrschender, mensuraler Rhythmus durchaus herrscht.

Das ist nicht so zu verstehen, als ob derartige *„Discantus“*-Partien, die bald darauf die musikalische Quelle der ältesten Motetten wurden, bei Leonin ganz fehlen, oder als ob sie bei Perotin allein herrschten; nur für den Eindruck im ganzen war bestimmend, daß sie in Leonins Werken nur in bescheidenem Umfang auftreten, im Schaffen Perotins und seiner Zeit dagegen eine immer größere Bedeutung gewannen. Schon diese erste Ausschnittsammlung begnügt sich nicht mit je einer Ersatzkomposition, sondern bringt z. B. für den Abschnitt *Dominus* aus dem Weihnachts-Graduale *Viderunt* in der ersten Serie 5 (Nr. 5—9), in der zweiten Serie neben der Wiederholung von Nr. 8 drei weitere Neukompositionen dieser Partie (Nr. 38—40 und Nr. 41 = Nr. 8); und ähnlich liegt es in einer ganzen Anzahl weiterer Fälle, in denen ebenfalls schon hier mehrere verschiedenartige Neukompositionen zur Auswahl vorliegen.

Ob nun W_1 in seinen Faszikeln 3 und 4 den ganzen Magnus Liber Leonins überliefert, wenigstens soweit er die wechselnden Gesänge in Officium und Messe betraf, oder ob bereits Leonin noch weitere derartige in W_1 ausgelassene Werke geschaffen hatte, oder ob umgekehrt sich bereits unter dem hier überlieferten Repertoire auch Kompositionen einer späteren Zeit, etwa Werke von Perotin selbst, befinden, ist noch nicht mit Sicherheit zu erkennen. Es bedeutet vorläufig nur einen subjektiven Eindruck, wenn ich die Vermutung ausspreche, daß die zweite der genannten drei Möglichkeiten zutreffend zu sein scheint.

So gehört in W_1 Faszikel 1, 2, 5—6, 7 und 8—10 im wesentlichen der Zeit Perotins, Faszikel 3—4 der Zeit Leonins und Faszikel 11 vielleicht einer noch älteren Zeit, jedenfalls einer älteren Stilrichtung an. Den ganzen Perotin lernen wir aber aus W_1 noch nicht kennen. Die in Perotins Zeit neu geschaffene Form der Motette, die speziell an Perotins neue streng mensural rhythmisierte *„clausule sive puncta“* anknüpft, ist in W_1 erst sehr spärlich vertreten. Nur erst sechs Motetten zerstreut in die Conductussammlungen eingefügt sind hier überliefert; alle inneren und äußeren Umstände weisen darauf hin, daß dies die älteste uns bekannte Motettenüberlieferung ist.

Leider läßt uns der englische Anonymus, dem wir die zitierten exakten Angaben über die Geschichte des Magnus Liber verdanken, über die Geschichte der Motette völlig im Stich; ja er nennt, obwohl er gelegentlich einmal eine lateinische und einmal eine französische Motette zitiert, nicht einmal den Namen Motette. Es ist das um so merkwürdiger, als die

übrigen Musikschriftsteller des 13. Jahrhunderts gerade über die Motette am ausführlichsten zu sprechen pflegen, da die wichtigsten Fortschritte des 13. Jahrhunderts nach Perotin in Theorie und Notenschrift gerade im Gefolge der Weiterentwicklung der Motettenkomposition gemacht wurden. Wie manches andere ist auch dies ein Beweis, daß trotz der vielen wertvollen, nur hier überlieferten historischen Nachrichten in der Darstellung, die der Anonymus von der mehrstimmigen Musik seiner und der vorangegangenen Zeit zu geben sucht, andererseits unentschuldbare Lücken klaffen, die vielfach nur schwer zu erklären sind.

So können wir vorläufig die Schöpfung der neuen Gattung der Motette noch mit keinem bestimmten Künstlernamen verknüpfen. Vielleicht verdankte auch sie Perotins Anregungen ihre Entstehung. Jedenfalls ist lie musikalische Substanz der ältesten Motetten, die weiter nichts sind als Perotins „*clausule sive puncta*“ mit neu gedichtetem syllabischem Text in len zur liturgischen Tenormelodie neu hinzukomponierten Oberstimmen ınd mit eventueller Erweiterung der ganzen Komposition durch neue Obertimmen mit dem gleichen oder vereinzelt auch schon in der Frühzeit der ateinischen Motette mit einem selbständigen neuen Text, ausschließlich der zum größten Teil Perotins Werk.

Der zweite Kodex des Magnus Liber, die Florentiner Handschrift, berliefert diesen in einem in jeder Beziehung weit größeren Umfang. Die ahl der hier im 3. und 4. Faszikel zweistimmig komponiert überlieferten echselnden Officium- und Meßgesänge ist 34 und 59, unter ihnen mehre in mehrfacher Komposition des Ganzen oder einzelner Teile; dazu ommen im 3. Faszikel 11 verschiedene zweistimmige *Benedicamus domino*-ompositionen mit 8 weiteren Kompositionen des Abschnitts *Domino*. ie Zahl der hier im 5. Faszikel erhaltenen Ausschnittkompositionen beägt nicht weniger als 462; ursprünglich war sie vielleicht noch größer, ı der Schluß dieses Faszikels jetzt fehlt.

Im 3. und 4. Faszikel dieser Handschrift haben wir nun offenbar die erotinische Umarbeitung des Magnus Liber vor uns. Gegenüber der assung dieser Werke in W_1 beobachten wir hier in F auf Schritt und ritt einerseits den Ersatz rhythmisch einfacherer Kompositionen namentch der Abschnitte mit besonders reich melismatischen Tenorpartien durch ompositionen in fortgeschritten mensuraler Rhythmik, also die Einfügung r vom Anonymus genannten Perotinischen „*clausule sive puncta plurima eliora*“ in die Hauptfassungen der Organa, andererseits in den übrigen rtien, besonders denen, deren Tenores nur aus wenigen langgedehnten oten bestehen, Eingriffe mannigfacher Art, die verschiedenen künstischen Zwecken dienen. Zum Teil geben sie den neu eingefügten „*claue sive puncta*“ eine der neuen Komposition dieser Partien besser ent-

sprechende Umgebung; zum Teil kürzen sie sehr weit gesponnene Leoninische Melismen — das ist die einzige Veränderung dieser Art, die der Anonymus erwähnt, die „Abbreviation" des Magnus Liber Leonins durch Perotin —; zum Teil führen sie aber umgekehrt auch gewisse Partien weiter aus, Erscheinungen, die wir vorläufig in ihren Motiven und in ihrer ganzen Bedeutung noch nicht übersehen können.

Für eine allgemein zugängliche Grundlage des Studiums dieser fortschreitenden Entwicklung der Organum-Komposition wäre die photographische Ausgabe nicht bloß der umfangreichsten Handschrift F, sondern aller drei Handschriften W_1, F und W_2 nötig, da fast jedes einzelne Stück von diesen Veränderungen betroffen wird.

Die in F in die Hauptfassungen der Organa eingefügten „*clausule sive puncta*" sind in zahlreichen Fällen der Ausschnittsammlung des 5. und 6. Faszikels von W_1 entnommen; so dokumentiert sich die in F überlieferte Fassung des Magnus Liber deutlich als zweite Phase dieser Entwicklung. Der größte Teil der Ausschnittkompositionen von W_1 steht, wie es in der Natur der Sache liegt, da von den mehrfachen Kompositionen des gleichen Textausschnitts immer nur eine in der neuen Handschrift in die Hauptfassung aufgenommen werden konnte, auch hier im Ausschnitt-Faszikel; nur verhältnismäßig wenige fehlen in F überhaupt. Die alten Leoninischen Kompositionen in W_1 dagegen, an deren Stelle in den Hauptfassungen der Organa in F die Perotinischen „*clausule sive puncta*" stehen, finden wir in F nur in sehr kleiner Zahl wieder; nur wenige werden hier im Ausschnitt-Faszikel weiter überliefert; der weitaus größte Teil von ihnen ist hier bereits aus der Praxis verschwunden.

Daß nun auch der gesamte neue Inhalt der Faszikel 3—5 von F von Perotin selbst komponiert ist, wie das für Faszikel 5 und 6 von W_1 durchaus im Bereich der Möglichkeit liegt, ist wegen der überaus großen Zahl dieser Kompositionen wohl kaum anzunehmen; doch wissen wir Bestimmtes darüber nicht. Dagegen beweist uns die Fassung des Magnus Liber in der dritten Handschrift, in W_2, daß eine etwas spätere Zeit nicht bloß von dem Recht Gebrauch machte, von neuem weitere Ausschnittkompositionen in die Hauptfassungen einzusetzen und ihnen eventuell die musikalischen Umgebungen anzupassen, sondern daß sie von neuem auch andere durch dies Einfügen neuer „*clausule sive puncta*" nicht betroffene Partien des Magnus Liber in verschiedenster Weise neu bearbeitete, teils an die Fassung F, teils an die ältere Fassung W_1 anknüpfend.

So ist die dem Bericht des Anonymus zugrunde liegende Annahme, Perotins Neufassung des Magnus Liber sei allgemein dauernd in Übung geblieben, wiederum nicht ganz korrekt. Nachdem Perotin einmal den Weg zu einer Modernisierung des Magnus Liber gewiesen und damit, wie sowohl

der Bericht des Anonymus als der außerordentliche Umfang der neu bearbeiteten oder neu geschaffenen Partien in F zeigt, großen Beifall gefunden hatte, scheinen andere die Modernisierung des Magnus Liber weiter fortgesetzt zu haben. Eine dieser neuen, wohl kaum auf Perotin selbst zurückzuführenden Versionen liegt im Kodex W_2 vor, dessen 4. und 5. Faszikel 16 und 30 zweistimmige Kompositionen wechselnder Officium- und Meßgesänge und t zweistimmige *Benedicamus domino*-Kompositionen enthalten, die wechselnlen Gesänge nur in je einer Fassung, ohne daß hier wie in W_1 und F ıoch eine Sammlung weiterer melismatischer Kompositionen einzelner Auschnitte folgt.

Schon die Bearbeitung des Magnus Liber in F steht in engstem Zuammenhang mit der aufblühenden Motettenkomposition, da es vielfach erade die auch als Motettenquellen dienenden Abschnitte sind, die hier icht mehr nur als Ersatzkompositionen wie in W_1, sondern in die Hauptıssungen aufgenommen überliefert erscheinen. So konnten ohne weitere chwierigkeiten die hieraus abgeleiteten Motetten auch innerhalb des ganzen turgischen Gesanges, dem sie entstammten und dem ihre Tenores angeörten, vorgetragen werden. Als weitere Motettenquellen dienten neben ner Anzahl Partien aus den drei- und vierstimmigen Organa zahlreiche reistimmige Kompositionen besonders der ersten Ausschnitt-Serien des Faszikels von F, sowohl solche, die schon in W_1 stehen, wie solche, die st hier vorkommen.

So lassen sich für nicht weniger als drei Viertel des gesamten Motettenepertoires von F, das aus 2 vierstimmigen, 27 dreistimmigen, 40 zweimmigen Motetten und 3 dreistimmigen Doppelmotetten (Motetten mit rschiedenen Texten im Motetus und Triplum) besteht, die musikalischen ıellen allein aus der Handschrift F nachweisen, in der diese Kompositionen o in doppelter Gestalt überliefert sind, einmal als wesentlich melismatische gana nur mit dem Tenortext gesungen in den Organa-Faszikeln 1—5, s in den Hauptfassungen der Organa, teils als Ersatzkompositionen dazu, l das zweite Mal in Motettenform in den Faszikeln 6, 8 und 9 dieser ndschrift.

Und auch für die weitere Entwicklung der Motette bleiben neben dem nen, aus 40 Kompositionen bestehenden drei- und zweistimmigen Melismenıertoire des von der Notre-Dame-Schule offenbar mit Ausnahme ganz ıiger Werke unabhängigen Kodex Paris Bibl. Nat. lat. 15139 zunächst Organa von F eine reiche Quelle der Anregung. Wir begegnen einer ˌeren Zahl neuer, aus ihnen abgeleiteter Motetten besonders unter der e der lateinischen und französischen Motetten des Kodex W_2, der uns älteste Stadium der inzwischen auch in die weltliche Musik eingedrungenen ettenkunst überliefert, und in dem leider nur kleinen, aber für die Ge-

schichte der ältesten französischen Motette sehr wichtigen Fragment Münche[n] Hof- und Staats-Bibl. gallo-rom. 42.

Unter diesen aus Perotins „*clausule sive puncta*“ gewonnenen Motette[n] der ältesten Motettenepoche befindet sich eine ganz beträchtliche Zahl, di[e] sich bis in die letzten Phasen der Entwicklung dieses Motettenstils leben[s]frisch erhielt, selten in der alten Form, meist in Umarbeitungen verschiedene[r] Art, in denen aber Perotins Werk mindestens in Tenor und Motetus mus[i]kalisch im wesentlichen unverändert blieb.

Einige besonders interessante Beispiele dieses weitverzweigten Einflusse[s] Perotinischer oder Perotins Werken nachgeahmter „*clausule*“ mögen hier de[n] Schluß bilden.

Unter den Werken, die in dieser Beziehung die reichste Geschicht[e] aufzuweisen haben, stehen außer einer *Et gaudebit*-Komposition, die scho[n] in der ältesten Motetten-Epoche zu mannigfachen Texten gesungen wur[de] und besonders häufig überliefert ist, deren Geschichte ich früher skizzierte[1] ein *Flos filius eius*-, ein *Amoris*- und ein *Johanne*-Motetten-Komplex [i]n erster Linie.

Die beiden erstgenannten Werke gehören bereits dem kleinen Doppe[l]motetten-Repertoire in F an. Aber während die *Et gaudebit*-Motette n[ur] in Tenor und Motetus auf ein Organum-Melisma zurückgeht und mit diese[n] beiden Stimmen ein für die Motette neu komponiertes Triplum verbinde[t], entstammt die zweite ganz einer dreistimmigen melismatischen Kompositi[on] des Abschnitts *Flos filius eius* aus dem Marien-Responsorium *Stirps Jes[se] virgam produxit*, die F f 11 als Ausschnitt überliefert ist.

Zunächst erscheint sie in F als lateinische Doppelmotette mit d[en] Marientexten *Stirps Jesse progreditur* im Triplum und *Virga cultus nesc[ia]* im Motetus zum Feste Mariä Geburt, dessen Liturgie das Responsoriu[m] angehört. Dann übernimmt die weltliche Kunst diese höchst reizvo[lle] Komposition, indem dem Triplum und dem Motetus weltliche Texte: *Qua[nt] revient et fuelle et flor* und *L'autrier jouer m'en alai par un destor* unte[r]gelegt werden. So steht sie als französische Doppelmotette in W_2 und [in] den Chansonniers Roi und Noailles (Paris Bibl. Nat. frç. 844 und 12 61[5]), zur Tripelmotette durch das Quadruplum *Plus bele que flor* erweitert in Mo — ebenso stand sie in der verschollenen Motetten-Handschrift La Clayette — und zur einfachen Motette reduziert in der nur die Texte überliefernd[en]

[1]) Sammelbd. 7, S. 525 ff, Nachträge dazu wird die oben angekündigte Arb[eit] bringen.

[2]) Vgl. meine Bemerkungen über dieses Werk in meinem Aufsatz: „Die 50 B[ei]spiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier“, Sammelbd. der Intern[at.] Musik-Ges. 5, S. 197, die geschrieben sind, bevor mir seine wechselreiche Geschic[hte] in vollem Umfange bekannt war.

Handschrift Oxford Bodl. Douce 308. Daneben enthält W_2 aber auch eine zweistimmige reduzierte Fassung des Werkes mit lateinischem Text, bei der der französische Motetusanfang in margine angegeben ist: *Candida virginitas,* die in dem späten für die Entwicklungsgeschichte der Motette unwichtigen Fragment London Br. Mus. add. 30091 wiederkehrt. Wichtiger wurde ein dritter lateinischer Text, der zur Blütezeit der dreistimmigen lateinischen Doppelmotette zu dieser Komposition gesungen wurde: *Castrum pudicicie* im Triplum und *Virgo viget melius* im Motetus. So überliefert sie die wichtige, 100 ausgewählte Doppelmotetten vereinigende Bamberger Handschrift, die seit 1908 in P. Aubrys schöner Publikation „Cent motets du XIII. siècle" vollständig ediert vorliegt; mit diesem Motetus-Text zitiert Franco von Köln zweimal das Werk (Coussemaker, Scriptores 1, 120 und 132); den gleichen lateinischen Text *Virgo viget melius* legt in kleinerer Schrift über dem französischen Motetus-Text die besonders wegen dieser und einer weiteren zweifachen Textunterlage interessante kleine Motetten-Sammlung Cambrai 410 (386) der Motetus-Stimme unter; in einstimmiger Fassung überliefert ihn endlich auch Bologna Lic. Mus. Q 11.

Ähnlich mannigfaltig verläuft die Geschichte eines *Amoris*-Motetten-Komplexes, der ein im 5. Faszikel von F überliefertes zweistimmiges Melisma dieses Ausschnitts aus dem Pfingst-*Alleluia Veni sancte spiritus* zur musikalischen Quelle hat.

Die älteste Motettenform bietet die Pfingstmotette *Veni salva nos* in F. Einen anderen, später mit dem Motetus verbundenen lateinischen Text: *Virgo Dei plena* kennen wir bisher nur aus einem Zitat von Franco von Köln (l. c. 130), das auf die damalige Verbreitung dieser Motette in der Form einer Doppelmotette schließen läßt. Als französische Doppelmotette ist die Komposition in zwei Gestalten mehrfach erhalten oder wenigstens nachweisbar: mit der alten Komposition des Tenor und Motetus wird der Motetus-Text *He quant je remir* und entweder ein Triplum in älterem Triplum-Stil mit dem Text *Por vos amie* (so im 5. Faszikel von Mo und in der verschollenen La Clayette-Handschrift) oder ein solches in jüngerem Triplum-Stil mit dem Text *Dame de valour* (so im 7. Faszikel von Mo, in Bamberg und in Turin Bibl. Reg. Var. 42) verbunden; in einer dieser beiden Fassungen stand das Werk auch in einer der Bamberger Handschrift nahestehenden Sammlung, von der der Kodex Besançon 716 ein Anfangsverzeichnis der Motetus-Texte erhalten hat.

Endlich entlehnte Adam de la Bassée († 1286) in seiner Nachahmung des Anticlaudianus des Alanus von Lille, die die Handschrift Lille 397 mit der vollen Musik überliefert[1]), die Melodie des Motetus sehr beziehungsreich für den

[1]) Einige wenige Proben, darunter diese Motette, publizierte Abbé D. Carnel, Chants liturgiques d'Adam de la Bassée, im Messager des sc. hist. de Belg. 1858 und

in der Handschrift „*Motetum de sancto spiritu super illud ‚Et quant io remir son cors le gai‘, cuius tenuram tenet amor*“ überschriebenen Gesan *O quam sollempnis legatio,* mit dem in der Schar der den Jüngling be schenkenden Tugenden die *Concordia* ihm ihre Gaben überreicht.

Bis in das 14. Jahrhundert führt die Geschichte der vierten, oben ge nannten Komposition über dem Tenor *Johanne* aus dem Johannes Baptista *Alleluia Inter natos mulierum,* deren älteste Form ebenfalls ein zweistimmige Melisma des 5. Faszikels in F ist.

Auch hier hat die in F aus diesem Melisma gewonnene zweistimmig lateinische Motette einen der Festliturgie, der der Tenor angehört, sich ein fügenden Text: *Clamans in deserto.* W_2 verbindet weiter mit der gleiche zweistimmigen Komposition einen lateinischen und einen französischen Rüge text: *Cecitas arpie* und *Ne sai qe je die.* Mit diesem französischen Motetten text kehrt dann das Werk mehrfach wieder: zweistimmig im 6. Faszike von Mo und in London add. 30 091, zu einer in textlicher Beziehung un organischen Doppelmotette durch die Hinzufügung eines Triplums mit der Text *Quant vient en mai* erweitert im 7. Faszikel von Mo, in Bamberg und im Anfangsverzeichnis der verlorenen Handschrift von Besançon. Ferne wird auch diese Komposition von Franco zitiert (l. c. 131), wiederum mi einem verlorenen lateinischen Motetus-Text *Arida frondescit.* Endlich finde das Werk mit dem lateinischen Rügetext aus W_2 im Motetus eine treffend Verwendung in den musikalischen Einlagen des satirischen Roman de Fauve aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, die Kodex Paris Bibl. Nat frç. 146 überliefert (hier mit dem falschen Anfang *Veritas arpie*).

Diese wenigen, aus einer übergroßen Zahl von ähnlichen Fällen aus gewählten Beispiele mögen hier genügen, um zu zeigen, in welch mannig facher Art und in welch außerordentlichem Umfang Perotins oder seine Nachahmer „*clausule sive puncta*“, wie sie vor allem in den Kodizes W und F erhalten sind, das Motettenschaffen des 13. Jahrhunderts anregten

Aber nicht bloß die Motettendichter benutzten mehrere Jahrzehnte hindurch viele dieser Melodien der Perotinischen Zeit als gegebene Melo dien ihrer neuen Texte; auch in den Chansons-Sammlungen, die sonst in keinerlei Beziehungen zur mehrstimmigen Musik stehen, treffen wir merk würdigerweise gelegentlich Dichtungen, die solchen Melismen oder ältere dazugedichteten lateinischen Motetten angepaßt sind.

So dichtete Ernoul le Viel seine „Pastourelle“ *Pour conforter mon courage* (G. Raynaud, Bibliogr. des Chansonniers Français 1884, II, Nr. 19

---

separat Gand 1858, nachdem zuerst Coussemaker in seiner Notice sur les coll. mus de la Bibl. de Cambrai et des autres villes du dép. du Nord 1843, S. 114, und in seiner Histoire de l'harmonie au moyen-âge 1852 auf die Musik dieser Handschrift hingewiesen hatte.

auf eine Melodie, die zuerst als Duplum-Stimme in einer dreistimmigen melismatischen Komposition des Abschnitts *Go* aus dem Graduale *Benedicta* F f 11 vorkommt, aus der in F die lateinische Motette *Crescens incredulitas* ıbgeleitet ist. Das sowohl einstimmig wie als Motette oder als Motetus einer Doppelmotette oft überlieferte Lied des Robert de Reims: *Quant voi e dous tans venir* (Raynaud Nr. 1485) ist dem Duplum eines im 5. Faszikel von F überlieferten zweistimmigen Ausschnitts *Latus* aus dem Oster-*Alleluia Pascha nostrum immolatus est Christus* angepaßt. Das Marienlied les Gautier de Coincy: *Hui matin a la journee* (Raynaud Nr. 526), das als ınmittelbares Vorbild eine ebenso beginnende französische weltliche Motette ıat, die W_2 überliefert, geht in letzter Linie auf die Duplum-Stimme des ıbschnitts *Domino* in einem von W_1, F und W_2 übereinstimmend überleferten dreistimmigen *Benedicamus domino* zurück, dessen Komposition auch en lateinischen Motetten *Alpha bovi* (in F und Ma) und *Larga manu* (in W_2) ls Quelle diente.

---

ierre Aubry (Paris).

efrains et rondeaux du XIIIe siècle.

L'étude des formes fixes dans la poésie lyrique du XIIIe siècle dépasse intérêt et en curiosité le domaine de l'histoire littéraire proprement te: elle confine en effet à l'histoire de la musique et — les contempoıins du moins nous le donnent à croire — à l'histoire de la danse. Cette ıde, dont les premiers fondements sont d'arides graphiques tout encombrés chiffres et de formules, s'achève dans une évocation charmeuse, où le moyenə nous apparaît à ses jours de fête et de beauté, où la chevalerie déuille son armure de combat pour chanter la grande louange des dames prendre le service d'amour. Avant d'être codifiés au XIVe siècle dans traités de *seconde rhétorique*, les rondeaux, les virelais et les ballades ıient pris forme et vie depuis longtemps et dès la fin du XIIe siècle ırsuivaient le cours de leur évolution. Ces genres à formes fixes étaient ·ctés à la danse: telle est du moins la thèse proposée par M. Jeanroy ıs son livre bien connu sur les *Origines de la poésie lyrique en France moyen-âge.* Nous dirons donc en conformité avec les plus récentes rerches des historiens de la littérature française au moyen-âge que telles ces pièces dont nous nous occuperons ici, les rondeaux, étaient chantées lansées.

On sait quelle est dans sa forme dernière la structure du rondeau, qui au début du XIVe siècle se réduit à une strophe unique et que les auteurs d'art poétique appellent le *rondel sengle.* Le rondeau se compose:

1° d'un refrain de deux vers (**A B**) (vers 1 et 2);

2° d'un vers isolé (*a*), qui reproduit la quantité syllabique et la rime de **A** (vers 3);

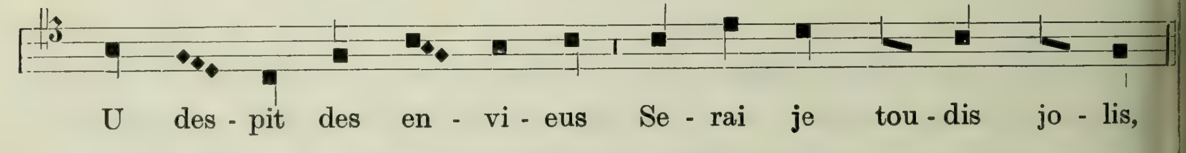
3° d'une répétition du premier vers **A** du refrain (vers 4);

4° de deux vers (*a b*) qui reproduisent la quantité syllabique et les rimes du refrain (vers 5 et 6);

5° d'une répétition des deux vers **A B** du refrain (vers 7 et 8).

Le rondeau, à la fin du XIIIe siècle et aux premières années du siècle suivant, est donc une pièce de huit vers construite sur deux rimes et, si tous les vers ne sont pas homogènes, sur deux types de vers seulement: c'est la structure du refrain qui entraine la structure de tout le morceau.

Il en va de même en ce qui concerne la composition musicale du rondeau. Dans les manuscrits contemporains les pièces de cette famille, qu'elles soient polyphoniques ou monodiques, ne sont jamais entièrement notées. Seul le refrain est accompagné de sa notation musicale. On trouve par exemple sur un folio liminaire du manuscrit français 844 de la Bibliothèque Nationale de Paris, écrit par un copiste qui n'est point celui du manuscrit lui-même, un court morceau qui se présente ainsi:



Et si vuell estre amoureus —
U despit des envieus —
Pour noble cors gracieus
Car amours m'en a espris.
U despit des envieus
Serai je toudis jolis.[1])

Le bon sens et la pratique ordinaire des scribes du moyen-âge semblent indiquer que du moment que dans une composition lyrique un fragment seulement est noté, c'est que la partie non notée doit se chanter sur la précédente. Il n'est pas moins vrai qu'on aimerait avoir sur l'exécution musicale du rondeau des indications plus précises. Par bonheur nous avons mieux que des hypothèses à ce sujet.

---

1) Paris, Bibl. Nat. fr. 844, fol. 1 r°. — G. Raynaud, *Motets français,* II, p. 181 Dans l'original la première note du texte musical est une *brevis*: nous avons restitué la *longa* que demande la formule du premier mode.

Les motets viennent à notre aide: à diverses reprises, nous rencontrons soit à la partie de motet, soit à la partie de tenor, l'emploi de rondeaux ainsi intercalés dans une composition polyphonique. Nous citerons entre autres:

I. A la partie de motet:

1° *Tuit cil qui sunt enamourat* (Montpellier, fol. 218—219);

2° *Vo vair oel m'ont espris* (Montpellier, fol. 362 r°) etc.

II. A la partie de tenor:

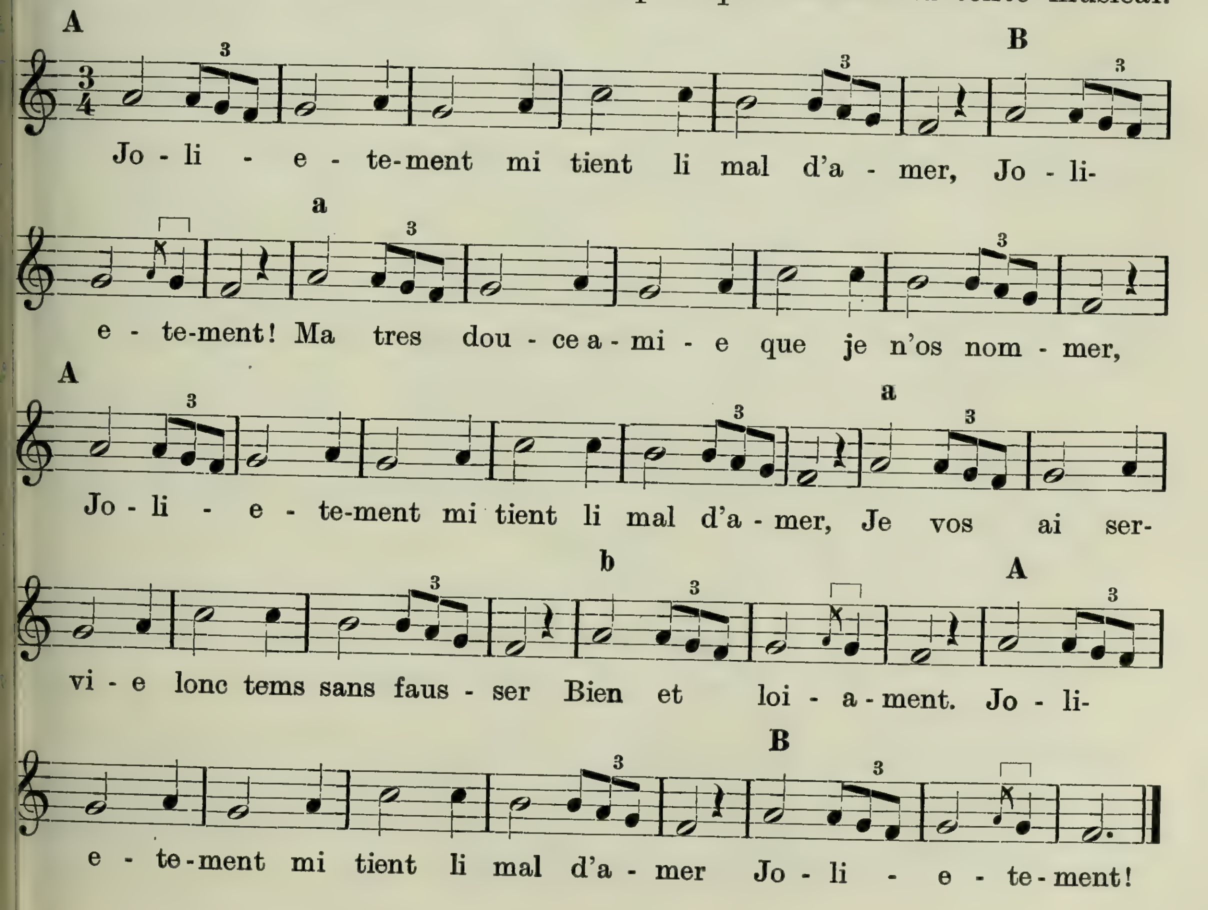
1° *Jolietement mi tient li mal d'amer* (Montpellier, fol. 283 v°, et surtout, Turin, fol. 24 r° et Bamberg, 32 r°);

2° *Je ne chaindrai mais* (Turin, fol. 34 r°).

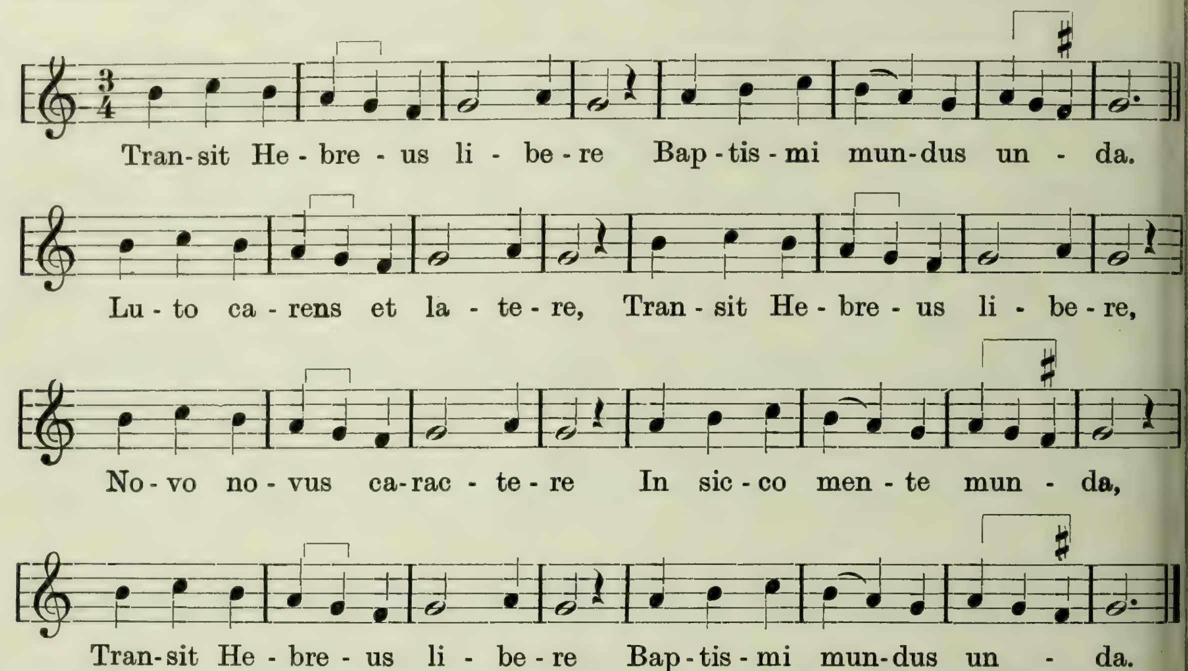
Ces rondeaux sont entièrement notés et de l'examen que nous pouvons en faire, il résulte que la disposition des membres de phrase mélodiques, que le moyen-âge a appelés des *distinctions*, reflète la structure poétique de la pièce. Les distinctions, dans le rondeau du moyen-âge, se disposent ainsi

A B a A a b A B

et cet ordre est exactement celui de la structure du morceau. Nous donnons ici, séparé du contexte, le joli rondeau que nous venons de signaler, *Jolietement mi tient li mal d'amer*, il permettra de mettre en lumière cette symétrie qui existe entre la disposition du texte poétique et celle du texte musical.



Nous avons encore à notre disposition, et en assez grand nombre, de curieuses compositions qui reproduisent la disposition interne du rondeau il faut faire remarquer pourtant que ces pièces comportent plusieurs strophes Ce sont des chansons latines et, vraisemblablement, elles appartenaient au répertoire familier des étudiants, qui fréquentaient au XIIIe siècle les écoles de Notre Dame de Paris. On a même pu croire qu'elles étaient l'œuvre de Philippe de Grève, le chancelier de l'Eglise de Paris, mort en 1236[1]) Un exemple, pris entre maint autre dans le recueil qui nous a conservé ces chansons[2]), sera caractéristique pour nous donner un type de rondeau entièrement noté.



II.

Sortis tributum misere,
Transit Hebreus libere,
Culpe recluso carcere
In sicco mente munda,
Transit Hebreus libere,
Baptismi mundus unda.

III.

Mare dum videt cedere,
Transit Hebreus libere,
Mergens sequentes temere,

---

1) Dreves. *Analecta Hymnica medii aevi*, t. XX, *Cantiones et Muteti*.

2) Antiphonaire de Pierre de Médicis, à la Bibliothèque Laurentienne, de Florence, *Plut.* XXIX, 1, fol. 463 v° — Cette pièce se trouve en outre dans un ms. de Londres. Musée Britannique, *Egerton* 274, fol. 48 r°

In sicco mente munda,
Transit Hebreus libere,
Baptismi mundus unda.

IV.

Agnus occisus vespere,
Transit Hebreus libere,
Culpe solvit ab honere,
In sicco mente munda,
Transit Hebreus libere,
Baptismi mundus unda.
etc.

Cette pièce comporte encore trois autres strophes que nous croyons inutile de publier ici. Le poète ne repète pas le refrain au début de chaque strophe: on venait de le chanter à la fin de la strophe précédente.

Nous savons donc désormais par les exemples authentiques qui nous ont restés de rondeaux entièrement notés comment on chantait ceux dont le refrain seul a conservé une notation musicale dans les manuscrits et, revenant au rondeau que nous avons cité plus haut d'après le manuscrit 44 de Paris, nous en donnerons la transcription suivante:



Cette méthode de reconstitution, en mettant en relief le rôle prépondérant du refrain dans la structure du rondeau, entraine une conséquence intéressante.

En divers manuscrits du XIIIe—XIVe siècle, manuscrits dans lesquels il n'y a point trace de notation musicale, des rondeaux ont été conservés, sans que nous sachions par suite comment et sur quelle mélodie on les chantait.

D'autre part, on n'ignore pas que quelques poèmes narratifs du même

temps comportent, intercalés dans le texte, des refrains accompagnés de leur notation musicale: le plus connu est sans doute le roman de *Renart le Nouvel.* Ces refrains, au sens que le moyen-âge donnait à ce mot, sont de véritables passe-partout qui apparaissent tantôt dans les motets, tantôt dans les chansons, tantôt, comme c'est ici le cas, dans certaines compositions à caractère narratif, où, pour rompre la monotonie du récit, le poète, de temps à autre, les met dans la bouche de ses personnages.

Nous sommes donc en droit de supposer que chaque fois que dans un manuscrit nous retrouverons un rondeau non noté dont les vers du refrain existent avec leur notation dans un motet, dans une chanson, dans un roman, nous pourrons reconstituer la musique perdue de ce rondeau.

Nous nous proposons de faire ici cet essai avec les refrains de *Renart le Nouvel.*

Rappelons sommairement que *Renart le Nouvel* est une continuation savante et littéraire de la populaire épopée dont les animaux sont les héros et dont l'ensemble composite de récits et de contes a reçu dans l'histoire littéraire le nom de *roman de Renart.* L'auteur est un poète du nord, Jacquemard Gelée, qui écrivait dans le dernier quart du treizième siècle. C'est un clerc d'une grande piété, dont le cœur est déchiré à la vue des maux que cause dans le monde le triomphe de l'astuce et de la fourberie, dont Renart est le symbole et l'incarnation. Le poème de *Renart le Nouvel* comprend deux livres et s'étend sur huit mille vers. L'hostilité d'Ysengrin le loup et du goupil Renart est toujours le point de départ de l'affabulation. Il se trouve que le roi Noblon, le lion, veut venger la mort de Primaut, fils d'Ysengrin, tué traitreusement par Renart dans un tournoi, et lance son armée contre le château de Maupertuis, où s'est retiré l'astucieux Renart. Les épisodes de cette lutte, la réconciliation finale et la grande fête dont cette réconciliation est le prétexte remplissent le premier livre. La trame du deuxième livre est toute entière dans les mésaventures conjugales du roi Noblon: on se doute que Renart n'y est pas étranger. Une nouvelle guerre s'en suit, qui, une fois encore, se termine à l'avantage du rusé compère.

Cet interminable récit est en divers endroits coupé par des refrains; on les rencontre principalement à la fin du premier livre dans la bouche des personnages qui prennent part à la grande fête donnée par Renart dans son château de Maupertuis, et dans le second livre, ces refrains sont chantés par la lionne, la louve et la luparde, les anciennes maîtresses du roi Noblon, auxquelles Renart a envoyé ses épîtres enflammées et à la fin du même livre, par les personnages de la cour qui pénètrent en grande pompe dans le château de Passe-Orgueil, après qu'une fois encore Renart a fait sa paix avec Noblon.

Le roman de *Renart le Nouvel* comporte environ soixante refrains: il y en a un plus grand nombre, si l'on tient compte de cette particularité que les manuscrits où le poème a été conservé ne nous donnent pas toujours les mêmes refrains aux mêmes endroits. Méon, dans son édition du *Roman du Renart*[1]), a publié en notation ancienne les versions mélodiques de l'un de ces manuscrits; J. Beck[2]) en a transcrit un certain nombre en notation moderne, mais une édition critique de ces refrains reste à faire et nous pensons la donner très prochainement.

De ce travail nous extrayons ici les refrains qui sont à l'origine de quelques rondeaux conservés sans leur mélodie dans les manuscrits du même temps: ces recherches auront pour effet de ramener la vie musicale en des pièces charmantes, d'où elle était sortie.[3])

I.

Ensi doit entrer en vile
Qui amours maine,
Qui amours maine.

I. — Ce refrain se trouve dans *Renart le Nouvel*, au vers 1768. Publié par Méon, p. 193.

II. — Le texte mélodique suivi ici est celui du ms. fr. 25566, fol. 122 v⁰, de la Bibliothèque Nationale de Paris. On trouvera une variante musicale, toutefois peu intéressante, dans le ms. fr. 372, fol. 12 v⁰, de la même bibliothèque.

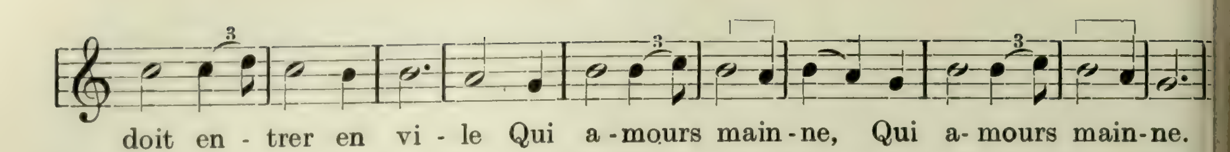
III. — Ce refrain se retrouve dans un rondeau du *Conte du cheval de fust*, publié par Stengel dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. X, p. 463 (1886). Voici la reconstitution de ce rondeau:



[1]) Méon, *Le Roman du Renart*, t. IV. Paris, 1826.

[2]) Beck, *Die Melodien der Troubadours*. Strasbourg, 1908.

[3]) Nous remercierons ici M. Rudolf Meyer, qui, très obligeamment, a mis à notre disposition son riche répertoire des refrains du XIIIe siècle.



II.

Dieu! trop demeure, quant venra
Sa demouree m'ochirra.

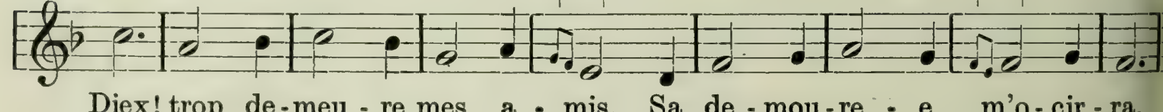
I. — Ce refrain se trouve dans *Renart le Nouvel*, après le vers 2834 Publié par Méon, p. 237.

II. — Nous suivons ici le texte mélodique du ms. fr. 25566, fol. 131 r⁰ Comme pour la pièce précédente, le ms. fr. 372 contient une mélodie différente adaptée à ce même refrain.

III. — Ce refrain a été également utilisé dans le *Conte du cheval de fust* (voir ci-dessus, p. 463) et dans le *Tournoi de Chauvency*, par le trouvère Jaques Bretex, publié par G. Hecq, v. 1516. Mons, 1898, 2 vol. in-8.

Dans le *Conte du cheval de fust*, le refrain entre dans un rondeau que nous reconstituons ainsi d'après la version mélodique du ms. 25566.





III.

Prendés i garde, s'on nous regarde,
S'on nous regarde, dites le moi.

I. — Ce refrain suit dans le roman dė *Renart le Nouvel* le vers 6786. Publié par Méon, p. 403.

II. — Le texte mélodique se trouve dans le ms. fr. 25566, fol. 165 r⁰, mais le ms. 372, au fol. 50 v⁰, nous en fait connaître une version légèrement différente.

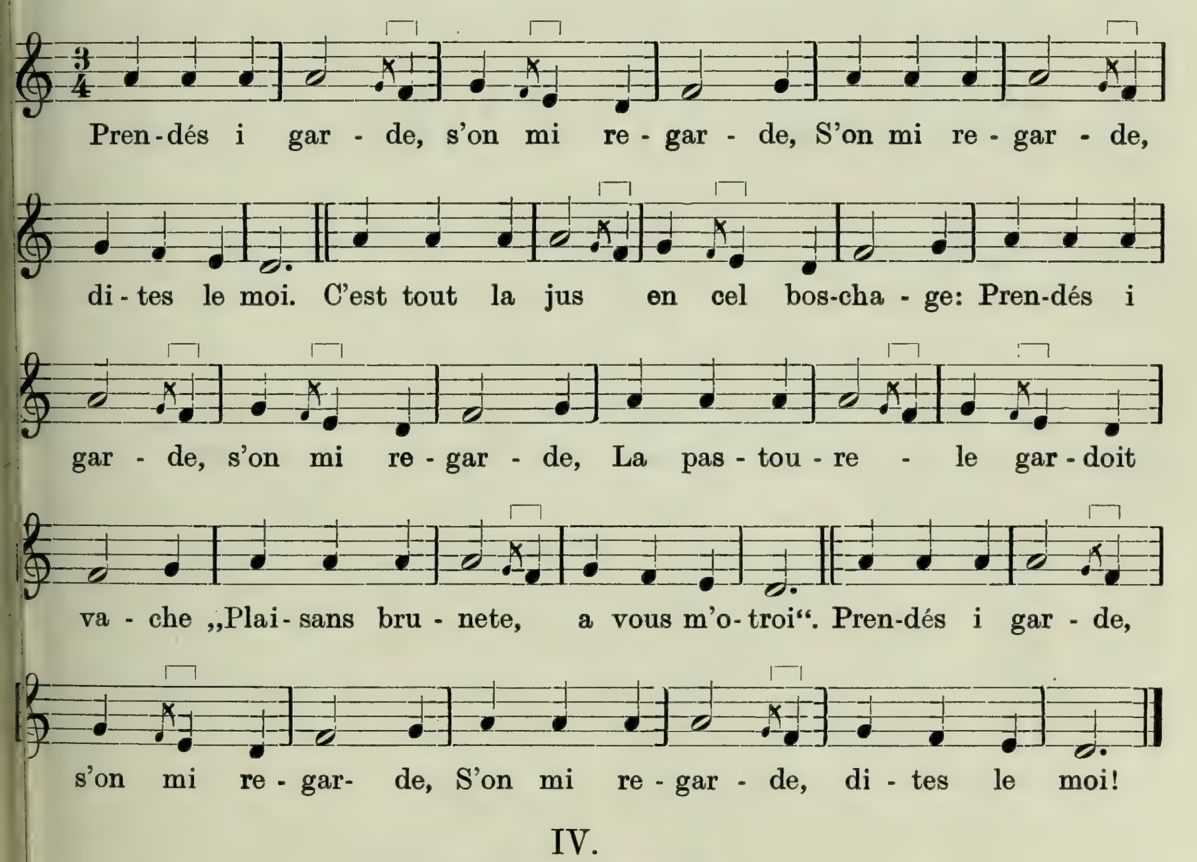
III. — Ce refrain se rencontre dans un motet du ms. H. 196, fol. 375 v°, de la Bibliothèque Universitaire de Montpellier:

S'on me regarde, s'on me regarde, dites le moi
Prenés i garde, s'on me regarde, Trop sui gaillarde
Hé! mi enfant.

Publié par G. Raynaud, *Motets français*, t. I, p. 282, et par De Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècle*, pp. XLIV et 52.

M. Oswald Koller, dans un article bien connu de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1888), intitulé *Der Liederkodex von Montpellier*, a essayé le premier (p. 80) de reconstruire un rondeau avec des éléments qu'il pensait trouver dans le motet précédemment mentionné. Son initiative n'a pas été heureuse.

Sa tâche eut été facilitée s'il avait eu l'idée de consulter le recueil de K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, II, 122: on y trouve, d'après le ms. Christine 1490 de la bibliothèque du Vatican, le très gracieux rondeau que nous reconstituons ci-dessous. Nous le donnons accompagné de la version mélodique du ms. 25566:



IV.

Amours et ma dame aussi
Jointes mains vous proi merchi.

I. — Ce refrain suit le vers 6813 dans *Renart le Nouvel.* Le manuscrit publié par Méon donne à cette place:

Dame et amours, je vous pri merci
De cuer souspirant.

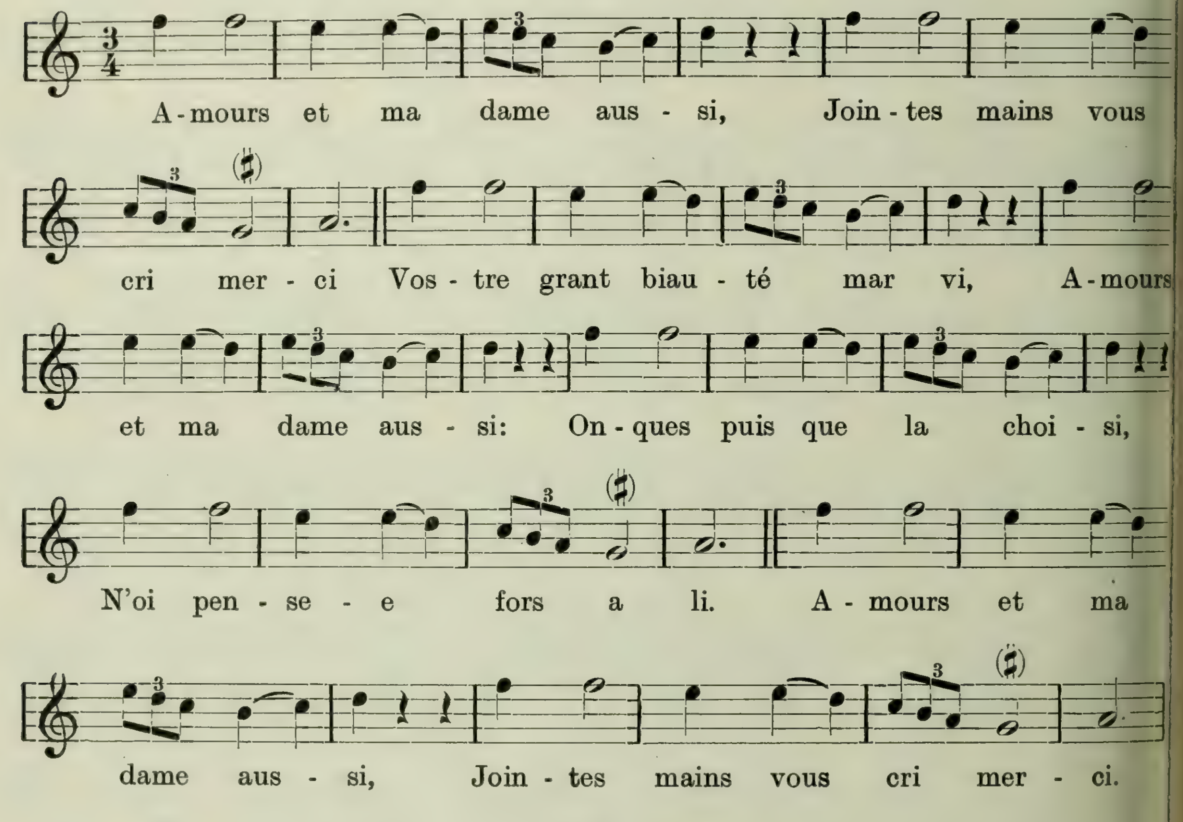
II. — Le texte mélodique que nous suivons ici est comme à l'ordi naire celui du ms. 25566, fol. 165. La version musicale du ms. 372 fol. 50 v°, est différente.

III. — On trouvera ce refrain

1° dans un rondeau du ms. fr. 12786, fol. 78 r°, de la Bibliothèqu Nationale, où la musique n'a pas été transcrite. Ce rondeau est publi dans G. Raynaud, *Motets français*, t. II, p. 96.

2° dans les œuvres d'Adam de la Hale, Bibl. Nat., ms. 25566, comm rondeau à trois voix. Sous cette dernière forme, le texte musical ancie et la transcription en ont été donnés dans l'édition d'Adam de la Hal par De Coussemaker, p. 220.

Le refrain de *Renart le Nouvel* nous permet de reconstituer le ron deau du ms. 12786.



V.

Vous arés la singnourie,
Amis, de moi,
Che que mes maris n'a mie.

I. — Ce refrain fait suite au vers 6827 de notre roman.

II. — Il n'y a pas de variantes entre les manuscrits; nous donnon la version du ms. 25566, fol. 168 v°.

III. — On trouvera également ce refrain dans:

1° *Li romanz de la Poire,* v. 2567, publié par Fr. Stehlich, Halle, 1881.

2° un rondeau du ms. fr. 12786, fol. 77 v°, de la Bibliothèque Nationale de Paris, dont l'original manuscrit n'a pas conservé la musique et qui est publié par G. Raynaud, *Motets français* t. II, p. 96. Voici la reconstitution complète de cette pièce.



VI.

Dame, or sui trahis
Par l'ocoison
De vos iex qui sont privé larron.

I. — Ce refrain se trouve dans *Renart le Nouvel* après le vers 6919 ans le ms. fr. 25566, fol. 166 v°. Mais en d'autres manuscrits, on renontre à cette même place le refrain

J'apielerai, se Dieus me gart
De traïson, vostre regart.

Voir Méon, p. 411.

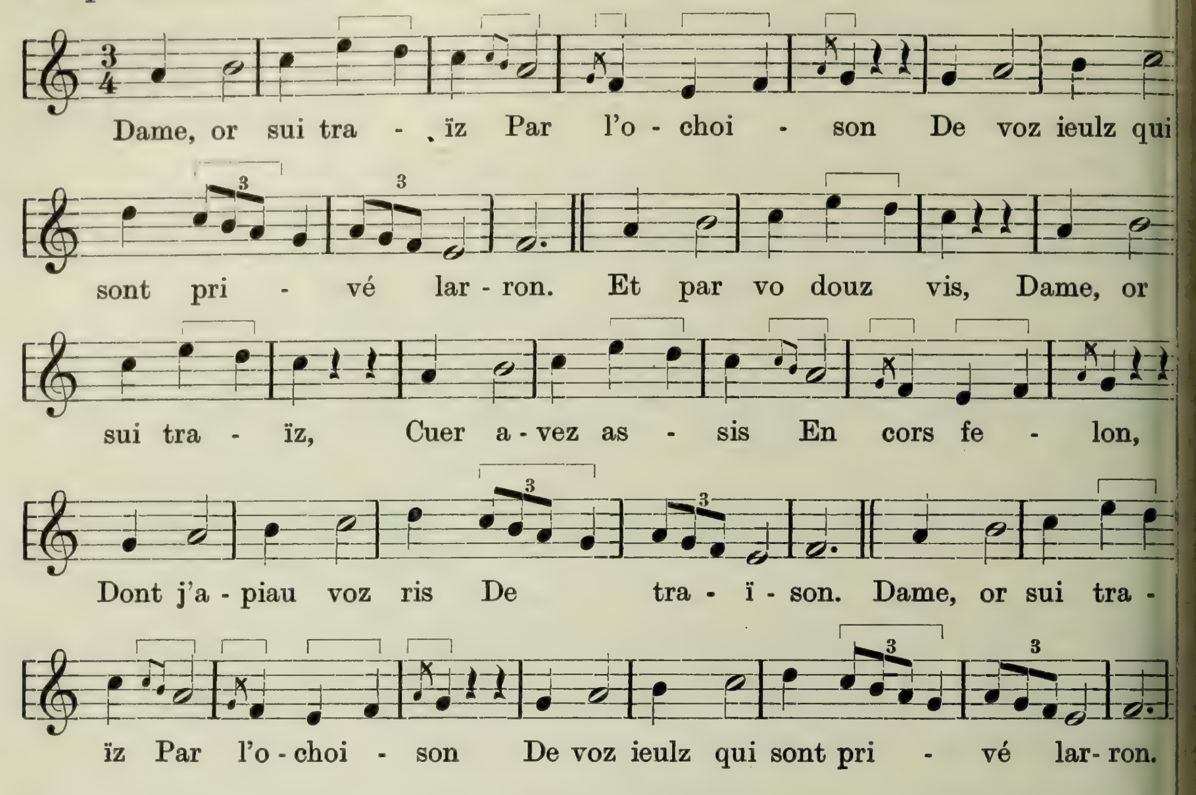
II. — Nous donnons le texte du ms. 25566, fol. 166 v°.

III. — Ce refrain nous est connu en deux autres endroits dans la oduction littéraire du même temps. Il est ainsi publié par

1° G. Raynaud, *Motets français,* t. II, p. 103, d'après le ms. fr. 12786, l. 80 v°, de la Bibliothèque Nationale, où la mélodie ne se trouve point.

2° De Coussemaker, *Adam de la Hale,* p. 218, d'après le ms. fr. 25566. tte édition donne le texte musical du rondeau à troix voix d'Adam de Hale et sa transcription en notation moderne.

Le refrain de *Renart le Nouvel* nous permet de reconstituer la mélodie perdue du rondeau du ms. fr. 12786.



VII.

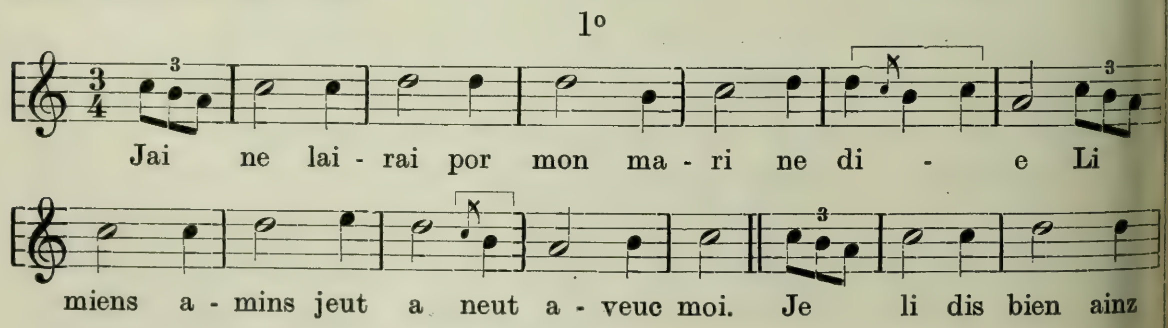
Ja ne l'aurai pour mon mari a dire
Li miens amis jut a nuit avoec moi.

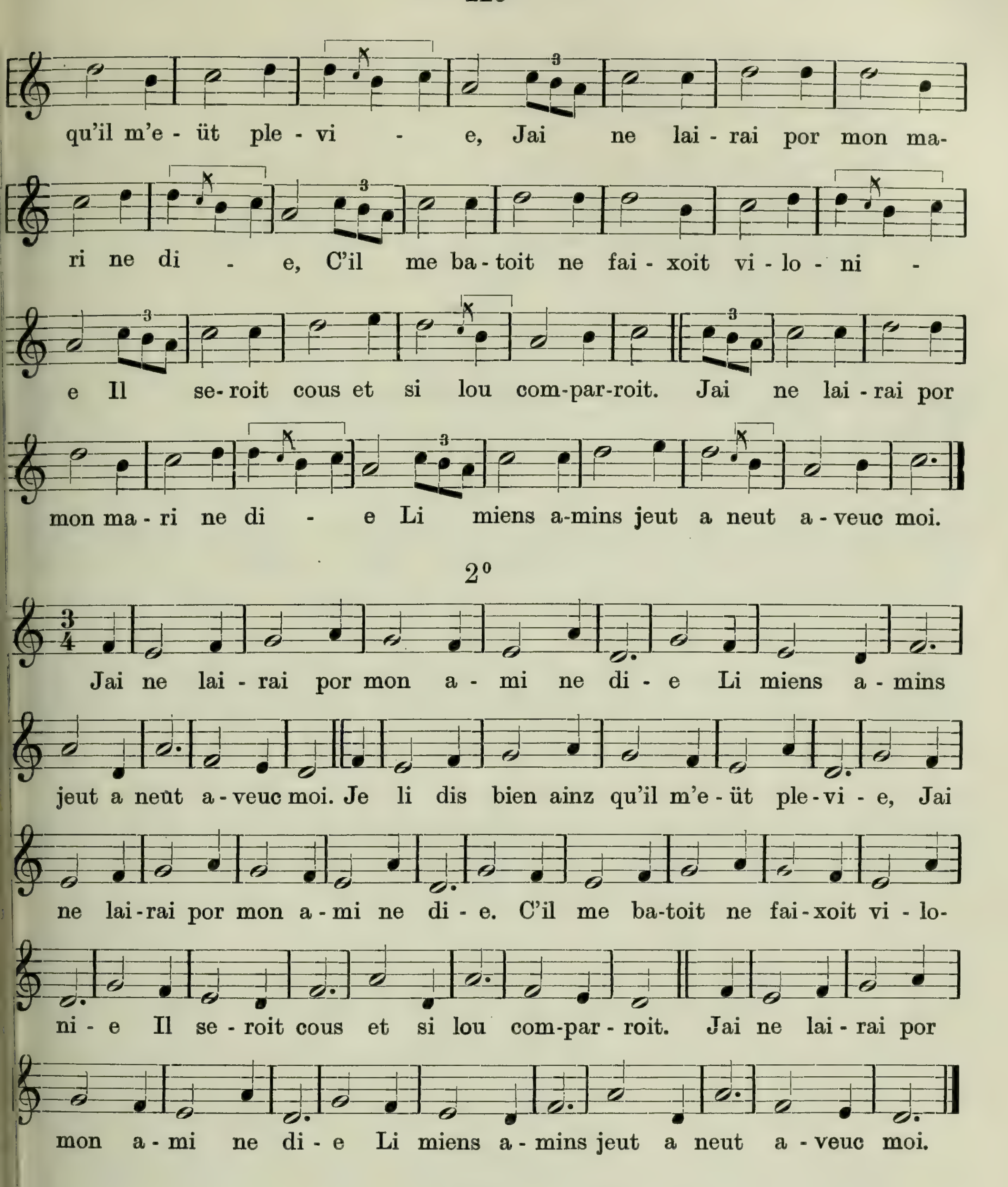
I. — Ce refrain fait suite au vers 6941 du *Renart le Nouvel.* Voir Méon, p. 413.

II. — Les mss. franç. 25566, fol. 167 r°, et 372, fol. 52 r°, donnent deux versions mélodiques distinctes, mais également intéressantes.

III. — Ce refrain commence un rondeau du chansonnier d'Oxford, fol. 250 r°, dont le texte est publié dans Raynaud, *Motets français*, t. II, p. 37. Mais on sait que les pièces de ce chansonnier nous sont parvenues sans leurs mélodies. Nous proposons donc une double reconstitution de ce rondeau, la première avec le timbre musical du ms. 25566, la seconde avec celui du ms. 372.

1°





VIII.

Fi, mari, de vostre amour,
Car j'ai ami.

I. — Ce refrain fait suite au vers 6959 de notre poème. Il faut remarquer qu'à cette place le texte publié par Méon, p. 415, met un autre refrain:

Amis, ne m'oubliés mie,
Car onques ne vous oubli!

II. — Nous donnons ici le texte mélodique du ms. fr. 25566, fol. 1' vº.

III. — Nous avons à citer comme autres références:

1° G. Raynaud, *Motets français,* I, 232, d'après le manuscrit H. 196, de Montpellier, fol. 300 v°.

2° G. Raynaud, *Motets français,* II, 111, et De Coussemaker, *Adam de la Hale,* p. 217, d'après le ms. 25566, fol. 33. De Coussemaker donne le texte musical ancien et la transcription en notation moderne de ce rondeau à trois voix du trouvère artésien. Nous en extrayons la ligne mélodique d'après les indications du *Renart le Nouvel.*



IX.

Je muir, je muir d'amouretes
Las! ay mi!
Par defaute d'amiete
De mercy!

I. — Ce refrain se trouve dans *Renart le Nouvel* à la suite du vers 7008. Mais il n'y a pas unanimité entre les manuscrits et à cette place, le ms. 372, qui l'utilise ailleurs (v. 6760), met le refrain:

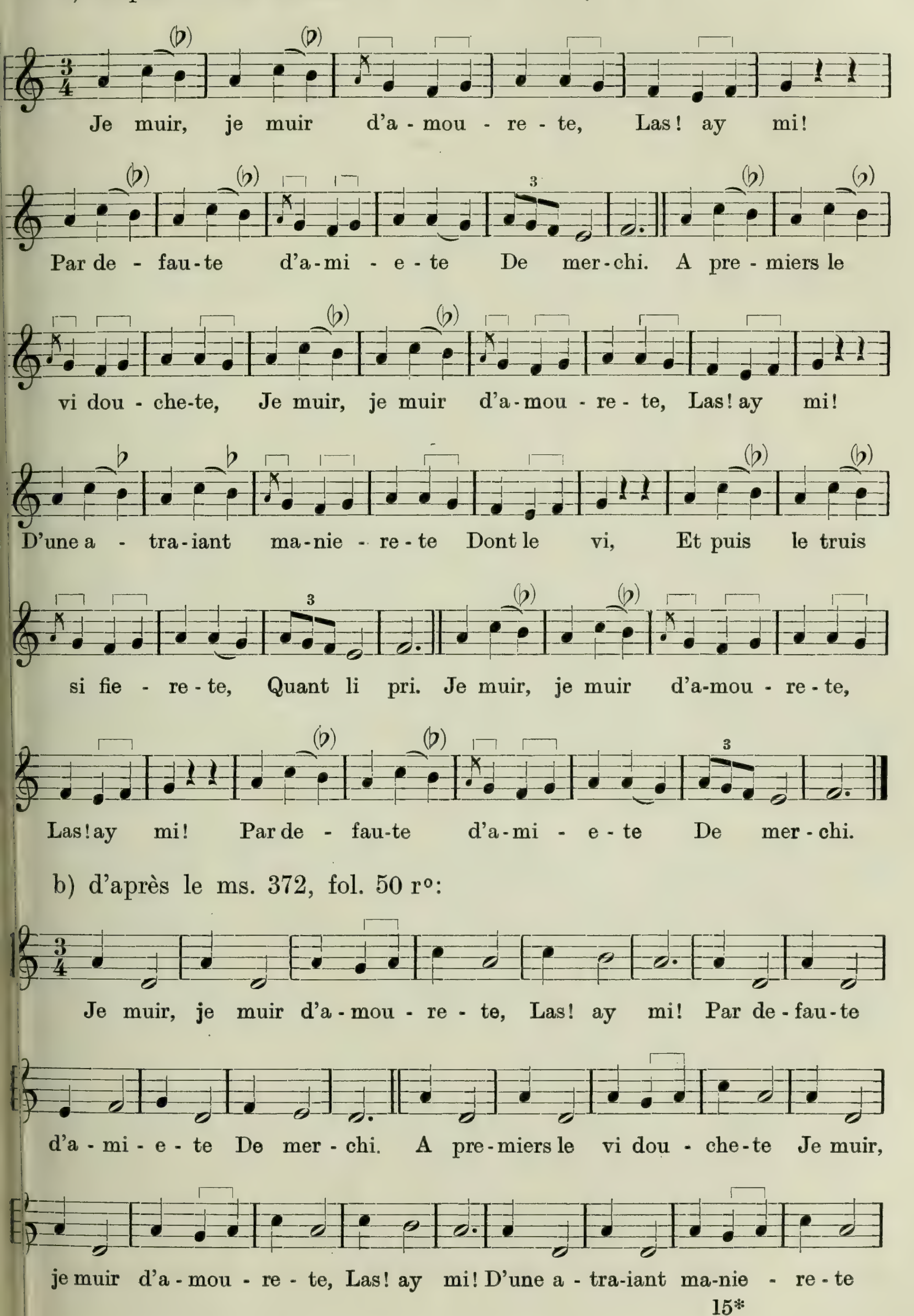
A la plus saverousete du mont
Ai mon cuer donné.

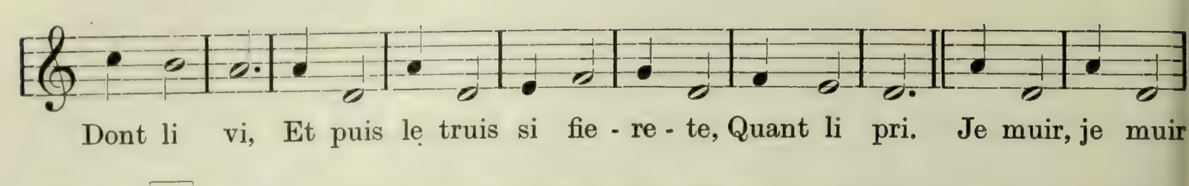
II. — Les mss. 25566, fol. 167 v°, et 372, fol. 50 r°., nous font connaître deux versions mélodiques différentes et d'un égal intérêt.

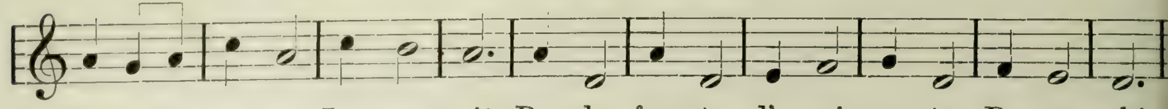
III. — Un rondeau issu de ce refrain a été publié par De Coussemaker, *Adam de la Hale,* p. 207, d'après un ms. de la bibliothèque de Cambrai et par G. Raynaud, *Motets français,* t. II, p. 108, d'après le ms. 25566, fol. 32 v°, de Paris, comme une pièce d'Adam de la Hale également.

Nous donnons d'après les indications de *Renart le Nouvel* une double reconstitution de la ligne mélodique de ce rondeau.

a) d'après le ms. 25566, fol. 167 v°:







X.

Hareus! li maus d'amer
M'ochist!

I. — Selon les manuscrits ce refrain paraît à diverses places dans le roman de *Renart le Nouvel.* Voir Méon, pp. 404 et 413 (en note).

II. — Le ms. fr. 25566 le donne au fol. 165 r°.

III. — Ce refrain sert de charpente à un rondeau d'Adam de la Hale, dont le texte poétique a été publié par G. Raynaud, *Motets français,* II, p. 109, d'après le ms. fr. 25 566, fol. 32 v°. — Le texte poétique et musical se trouve dans De Coussemaker, *Adam de la Hale,* p. 210, d'après un fragment de la bibliothèque de Cambrai. Ce rondeau est une pièce à trois voix; la mélodie du refrain occupe la partie intermédiaire.

Nous proposons la reconstitution suivante pour l'état mélodique et monodique, qui ne nous est point parvenu, de ce rondeau:



Cette reconstitution nous permet d'apercevoir que la transcription en notation moderne donnée par De Coussemaker (p. 210) est défectueuse. Au lieu de rendre l'original par un premier mode anacrousique, qui amène la coïncidence de la syllabe tonique de la rime avec le premier élément du mode, De Coussemaker a cru qu'il s'agissait d'un second mode. Le rondeau à trois voix doit donc être rétabli de la manière suivante:



Felipe Pedrell (Barcelona).

Jean I D'Aragon, Compositeur de Musique.

(Hommage respectueux au Docteur H. Riemann.)

La Musique est un art essentiellement moderne. Lorsque on cherche en plein moyen âge l'artiste créateur, celui qui invente de la musique, le véritable *compositeur* proprement dit, on ne découvre que le théoricien qui légifère *a priori* sans avoir conscience du premier élément de l'art, le son. La Musique eut le malheur de trouver plus de bonne heure le théoricien que l'artiste qui fait l'art, et c'est à cause de cela que l'enfance de cet art fut si illogiquement longue et pénible, beaucoup plus pénible et longue, par exemple que celle de la sculpture et de l'architecture, établies déjà primitivement avec un plein développement de tous leurs éléments constistutifs.

Prenons comme point de comparaison le XIIIe siècle. Qu'y trouvons-nous? Des auteurs de traités ecclésiastiques qui labourent anxieusement le terroir dur, ingrat et non défriché du contrepoint, dans le but de faire résonner simultanément par des moyens inconcevables diverses mélodies indépendantes. Ces auteurs se nomment Franc de Paris et Franc de Cologne (vers l'an 1250), les deux Jean de Muris, le français et le nommé *Normannus* (1290—1350). L'histoire ne signale pas de compositeur artiste jusqu' à l'époque de Philippe de Vitry (1290—1361).

Il y a, cependant, des troubadours et des jongleurs, fils de la *musique*

naturelle, musiciens professionnels, joueurs vagabonds, lesquels, vus de mauvais œil par les théoriciens spéculatifs d'art, sont méprisés dès le commencement du moyen âge et se voient exclus de l'église *propter abusum histrionum.*

Il y a en Castille un roi troubadour qui écoute la musique de cette engeance de joueurs, et produit les merveilleuses *Cantigas de Sancta Maria*, inspirées dans les formes poëtiques et musicales du peuple. Le roi Alphonse le *Sage* (1252—1284) est un véritable compositeur qui apparaît en terre d'Espagne beaucoup plus de bonne heure que les premiers compositeurs dont l'histoire nous consigne le nom. Ici, parmi les montagnes escarpées de la Catalogne, fleurit un autre roi, presque contemporain de Philippe de Vitry, qui sait composer «un rondell notat ab sa tenor e contratenor e ab son cant,[1])» élaboré sans doute, d'après une de ces fleurs sylvestres du peuple qu'on ne croyait pas dignes de léguer à la posterité et qui partant ne s'écrivaient que rarement, parce qu'elles étaient jusqu' à un certain point en contradiction avec les pratiques d'art des théoriciéns ecclesiastiques, lesquelles avaient pour objet de mettre en évidence les résultats de leurs spéculations particulières, plutôt que de créer de l'art dans son essence pure.

Qui est cet artiste auquel nous venons de donner, comme à Alphonse X, le titre de compositeur? On le devine aisement: c'est Jean I d'Aragon (1350—1396), le premier compositeur de musique enrégistré chronologiquement dans l'histoire musicale de la Catalogne. C'est le roi-comme l'a dit mon illustre ami, que j'aime et que j'admire, Monsieur Antoni Rubió y Lluch, dans son ouvrage monumental *Documents per l'historia de la cultura migeval* — «qui se plaisait à trouver, à mettre en musique *lays*, *virolays* et *rondels.*» C'est le roi chez qui «la passion pour les livres prend un caractère de véhémence, brise toutes sortes de respects humains, et revêt parfois des formes de bibliobrigandage, comme chez certains célèbres bibliomanes modernes.» Mettez à côté de la passion pour les livres la passion non moins véhémente pour la musique, et vous aurez un tableau achevé de l'importance que possède pour l'histoire générale de la Musique l'organographie musicale de l'époque de ce roi, grâce à la mélomanie de ce précurseur de la Rénaissance, ainsi qu'à l'importance de sa propre figure comme compositeur de grande envergure, d'après ce qu'il nous est permis de supposer.

* *
*

La musique était tellement cultivée en Catalogne et en Aragon, que Jean I, ne se contentant pas avec les nombreux musiciens, nés dans le pays, qu'il avait à son service, demandait à la Provence, à la France, à la Flandre et à l'Allemagne les instruments les plus nouveaux et les meil-

---

[1]) «un rondel noté avec son ténor et contreténor et avec son chant.»

leurs qui s'y ouvrageaient et les *ministrers* les plus habiles à les jouer. Ceci explique l'abondance de la documentation familière, historique, philologique et organographique musicale pendant son règne, laquelle a, d'autre part, une valeur inappréciable.

Nous laissons de côté la documentation qui a trait principalement à la recherche de ménestrels, pour arriver tout de suite à celle qui se rapporte aux engins sonores de son temps, dont les appellations et dérivations organographiques ont été mal interprétées.

En 1387, ayant entendu louer ou peut-être jouer un instrument appelé *exaquier*, il écrit sans perte de temps:

«Lo Rey.

«En Pere ça Costa. Manamvos quencontinent nos trasmetats I sturment appelat *exaquier* lo qual te en Barthomeu de Castro cambrer nostre, et que y hayats una atzembla en que sia aportat et trossat, per tal manera que nos puxa trencar ni pendre algun damnatge . . . . Vilafranca del Panadés, 1387.» (Archives générales de la Couronne d'Aragon. Col. de *Lettres Royales.)*[1])

Se trouvant à Monzon, le Roi écrit à Joan de Montra pour lui faire une autre pétition:

«Lo Rey.

«Entes havem que en Devesa ha I sturment *semblant d'orguens que sona ab cordes* manamvos quel comprets et quel nos trasmetats de continent . . . . fets lo stibar e plegar al dit Devesa, per tal quel nos puxen portar sens perill de trencar. Montçó, 1388.» (Des mêmes Archives et de la même Collection.)[2])

Après avoir acheté, sans doute, l'instrument appartenant à Devesa, le roi écrit de Saragosse (1388) à son «molt car frare» le duc de Bourgogne et à sa «molt cara sor» la duchesse du même titre, pour qu'ils lui envoyent «un bon ministrer flamench, appelat Johan dels orguens»[3]), étant porteur de sa missive «lo feel ministrer nostre Enequi.«[4]) Après ces deux

---

[1]) «Le Roi.

«A Pierre ça Costa. Nous vous ordonnons de nous faire parvenir incontinent un instrument appelé *exaquier* que possède notre valet de chambre Barthélemy de Castro, et que vous ayez une bête de somme sur laquelle il soit chargé et conditionné de sorte qu'il ne puisse se casser ni souffrir dommage . . . .»

[2]) «Le Roi.

«Ayant appris que Devesa possède un instrument *qui ressemble à des orgues et sonne avec cordes,* nous vous ordonnons de l'acheter et de nous le faire parvenir incontinent . . . faites-le emballer et plier par le dit Devesa, de sorte qu'il puisse être transporté sans risque de casse.»

[3]) «un bon ménestrel flamand appelé Jean des orgues.»

[4]) «notre fidèle ménestrel Enegui.»

lettres, nouvelle requête datée à Saragosse la même année, et adressée directement au duc de Bourgogne:

«Molt car frare. Segons que havem entes, vos havets un ministrer entrels altres que es abte de tocar *exaquier* (e) los *petits orguens*. E com nos lo desigem haver en nostre servey, pregamvos affectuosament que dit ministrer lo qual es appellat Johan dels orguens e es germa de Gilabert nostre ministrer nos vullats trasmetre sens falta car gran plaher nos en forets. . .» [1])

On ne comprend pas trop comment le nommé Jean des orgues fut un bon ménestrel *flamand* et en même temps frère de Gilabert, prénom visiblement catalan ou valencien.

Le procès de *l'exaquier* ne finit pas ici. Dans une lettre au Vicomte de Roda (Saragosse, 1388), le roi écrit:

«Vezcomte . . . Part aço fets en tot cas ab lo dit nostre frare de Borgonya quens lex Johan dels orguens, germá de Gilabert, et tenits manera ab lo dit Johan que vinga a nostre servey, car nos li darem semblants profits que acostumam de donar als altres ministrers nostres, e aport sen lo seu *exaquier* e los *petits orguens* . . . E digats al dit Joan que aport lo llibre on te *notades* les *estampides* e les altres obres que sab sobrel *exaquier* e los *orguens.*» [2])

Voici encore des nouvelles sollicitudes et inquiétudes du royal mélomane et compositeur, qui écrit derechef au même «Vezcomte“, de Monzon, en 1389. Par cette nouvelle lettre il lui dit que son ménestrel de *xalamia (chirimia)* a pris le chemin de la Flandre à la recherche de Jean dont il est si désireux, «lo qual se dit que es lo *pux abte ministrer d'orguens* que trobar se puxe« [3]). Il exprime au vicomte de Roda l'inquiétude qu'il éprouve de ne pas savoir ce que sont devenus Everli et ses compagnons »haviem tramesos que anassen en França et a les scoles» [4]) pour recruter des ménestrels et acheter des instruments de la «novella guisa», etc.

---

[1]) «Très cher frère. D'après ce que nous avons oui dire, parmi vos ménestrels vous en avez un qui est habile à jouer *l'exaquier* et les *petites orgues*. Et désirant l'avoir à notre service, nous vous prions affectueusement de vouloir bien nous envoyer sans faute le dit ménestrel, qui se nomme Jean des orgues et qui est frère de notre ménestrel Gilabert, ce en quoi vous nous ferez grand plaisir . . .»

[2]) «Vicomte . . . A part cela, faites en tous cas de sorte que le dit notre frère de Bourgogne nous cède Jean des orgues, frère de Gilabert, et traitez avec le dit Jean de façon qu'il entre à notre service, car nous lui donnerons des avantages semblables à ceux que nous accordons d'habitude à nos autres ménestrels, et qu'il apporte avec lui son *exaquier* et les *petites orgues* . . . Et dites au dit Jean qu'il apporte le livre où il a *noté* les *estampides* et les autres auvres qu'il sait jouer sur *l'exaquier* et sur les *orgues.*»

[3]) «au sujet duquel on affirme qu'il est le *ménestrel d'orgues le plus capable* que l'on puisse trouver».

[4]) «auxquels il avait ordonné de se rendre en France et dans les écoles . . .»

Il faut à présent prendre note de toutes les questions organographiques — ce sont des questions pour la postérité, et des questions très obscures d'archéologie musicale — suscitées par les lettres royales que nous venons de transcrire: un *sturment appellat exaquier*: un *sturment semblant l'orguens que sona ab cordes*; un ménestrel qui est très *abte* joueur *d'exaquier* et de *petits orguens;* et finalement, un livre dans lequel le fameux ménestrel a *notades les estampides* et les autres œuvres qu'il sait jouer sur *l'exaquier e los orguens.*

Kastner, Fétis et d'autres musicographes dont l'autorité est bien reconnue, ont transcrit sans commentaire la mention de *l'exaquier* mystérieux, et Wander Straeten (*La Musique aux Pays-Bas*, tom. VII, *Les musiciens neerlandais en Espagne*, Bruxelles, 1885), qui a vouln étudier à fond la nature et construction de cet intrument, a rappelé l'ortographe de son nom, dit *eschuaquil*, dans le poème *La Prise d'Alexandrie*, de Guillem Machault, poète musicien français du XIVe siècle; *echaquier d'Angleterre*, dans le poème *Le chavelier du Cysne*, du même auteur; *échiquier*, pareillement, dans la *Chanson sur la journée de Guineyate*, rimée par Molinet au XVe siècle, etc.; il ajoute que, puisqu'il s'agit d'une espèce d'orgue et attendu que le ménestrel est «habile à jouer» non seulement *l'exaquier* mais aussi les *petits orguens*, deux spécialités de sa profession, il s'incline à déduire l'existence «d'un mécanisme à clavier» appliqué aux *cembali*, pourvu de cordes et de touches pour le jouer, comme celui des orgues. N'étant pas tout à fait sûr de cette opinion, qui lui semble pourtant la plus raisonnable de toutes celles qu'il a exposé, il ajoute: «Si le fait consigné par l'historien Ambrós est vrai, et si l'on admet comme un renseignement authentique l'usage du *clavicorde* vers l'an 1404, nous nous trouvons, probablement, en présence d'un instrument vulgarisé appartenant à la famille du *cembalo* à clavier.»

Mais il n'a pas grande confiance en cette opinion et, plus loin, il s'écrie: «Or bien, je vais risquer une autre hypothèse possible dans le but de nous fixer sur l'ènigmatique *exaquier*»; et il se demande: «Serait-il l'équivalent de la *viole à roues* (vielle, la *rota*) avec son clavier correspondant (appelé anciennement *organistrum*) comme celle qui est citée par Fétis dans son *Histoire de la musique* (tom. IV. p. 504) et qui orne le portail du célèbre monument de Bocherville? Je crois plutôt que non, vu le texte d'une lettre de Jean I, datée en 1394; il s'ensuit, d'après les instruments nommés dans cette lettre, que le roi savait parfaitement que *l'exaquier* était un intrument qui ne pouvait se confondre avec la *rota*. Il les enumère dans cet ordre: *orguens de coll, harpa, exaquier, rota* et *orguens de peu*».

La dénomination de *l'exaquier*, on peut le voir, a été un problème

insoluble pour les musicographes, qui ont jugé excessivement vulgaire l'application d'un nom semblable à un instrument si noble et courtisan comme celui qui fut si vivement sollicité par Jean I dans maintes lettres; ils ignoraient que le mot *escaque*, correspondant à *l'échiquier* français, très en usage dans des documents anciens espagnols, pouvait être la clef de la double acception du mot *échiquier* ou *escaque (escachs*, échecs) et, par extension la table à cases affectée à ce jeu et l'instrument de musique de ce nom, comme nous allons le voir.

En effet, le mot *escaque* comporte les deux acceptions dans le *Cancionero de Baena.* Dans un des *desires* et *requestas* du même collectionneur du *Cancionero*, Joan Alfonso de Baena, dans lequel il est question d'une partie d'échecs, l'auteur dit à Alonso de Cañizares:

Amigo señor, yo nos visto sayo
De gloria tan vana é lieves pesares,
Ante me pongo en baxos pylares
Con poco saber que comigo trayo;
Pero con rason, señor, vos retrayo
Al vuestro falsete mal juego de *escaque*,
E sy desta lucha levades un baque,
A mi non culpades, Don muy lindo Gayo[1]).

Dans le *decir que fiso el maestro Fray Diego de Valencia*, à l'occasion de la naissance de Jean II, le mot *escaque* est employé pour signifier un instrument de musique:

En romper el agua solien los señores
Tomar mucho gozo, segunt deseavan,
En alto e en baxo cantavan discores[2])
Con los esturmentos que dulçe tocavan.
Harpas é *escaques* que más acordavan
Con el monicordio, que bien paresçia,
De si la calandria tal son les facia,
Que de otras cosas muy menos curavan[3]).

---

[1]) Mon ami et seigneur, je ne vous reproche pas une gloire si vaine ni des chagrins si futiles: je me place plutôt en humble lieu avec le peu de savoir qui m'accompagne; mais, c'est avec raison, sire, que je blâme votre mauvais jeu *d'échecs*, et si vous rapportez quelque horion de cette lutte, ne n'en faites pas coupable, joli messire Gay.

[2]) *Cor* et *discor* sont deux genres de composition cités maintes fois dans le *Cancionero de Baena*, mais on n'a pas une idée précise de leur mécanisme. Il est parlé dans certains passages d'un *desir commo a manera de discor*, et dans le texte du fragment transcrit on nous fait savoir que l'on chantait les *discores* et qu'ils étaient accompagnés par des instruments de «tañido y tecla» (à cordes pincées et à clavier).

[3]) Les seigneurs se plaisaient fort à fendre l'onde, au gré de leur désir, et ils

Une lecture attentive de ce passage éclaircit le mystère. Les *instruments qui sonnaient si doucement* et qui *s'alliaient le mieux avec le monocorde,* ne pouvaient être que des *harpes* et des *escaques,* mais non des *harpes* et des *rotas (vielles),* parce que celles-ci avec les deux bourdons nasillards (le *petit bourdon* et le *grand bourdon* outre les autres cordes, la *trompette* et la *mouche* qui produisaient des sons tenus ou continus comme ceux des deux bourdons), quoique il s'en fallait de beaucoup pour qu'elles fussent des instruments bruyants, elles n'étaient pas néanmoins des instruments suaves. L'instinct burlesque de notre peuple le savait bien lorsqu'il appliquait à la vielle, par onomatopée, les qualificatifs *zarrabete,* en Castille, *serramerra* en Catalogne et celui plus vulgaire encore de *música ratonera* (musique des rats).

Les deux mentions d'un *instrument qui ressemble à des orgues et sonne avec cordes,* et d'un ménestrel qui est *habile à jouer l'exaquier et les petites orgues,* laissent comprendre que le dit joueur connaissait les claviers identiques des deux instruments, tout comme un professeur ou amateur moderne qui connaît les claviers du piano et de l'orgue; autrement, s'il eut été question du clavier très réduit et tout particulier de la *rota,* il faut croire que le roi, qui possédait des *rotas* et des *exaquiers* et qui savait distinguer les deux instruments sans les confondre comme deux engins sonores différents, le roi, dis-je, n'aurait pas négligé de constater qu'il s'agissait de la *rota,* c'est à dire d'un instrument qui fonctionnait au moyen d'une manivelle appliquée à une roue de crins enduits de colophane, et non de l'*escach* (*ressemblant à des orgues* à cause du clavier) qui sonnait *avec cordes.*

L'étrangeté du nom appliqué à l'instrument du roi musicien disparaît en réfléchissant, car il put tirer son origine de l'ordre et de la couleur blanche et noire des touches analogues à celles des carrés de l'échiquier. L'aspect du clavier à deux couleurs avec ses touches plus ou moins carrées, comme les compartiments de l'échiquier, rappellent la *sambuca lincea,* instrument inventé au XVI[e] siècle par un napolitain appelé Colonna.

* * *

Maintenant tachons d'éclaircir ce que pouvaient bien être les *estampides notées* dans un livre de Jean des orgues, ensemble avec d'autres œuvres «qu'il sait jouer sur l'exaquier et sur les orgues.» Vander Straeten (op. cit., p. 67) croit qu'il s'agissait de quelque *modus* choréographique. A propos d'«estampides» — dit-il après avoir cité la communication de Jean I — nous n'avons nulle envie de rouvrir la discussion oiseuse qui

chantaient des *discores* de dessus et de basse avec les instruments qui sonnaient si doucement: des harpes et des *escaques* qui s'alliaient le mieux avec le monocorde, de telle façon que l'on aurait dit que c'était l'alouette qul faisait une musique semblable et ils ne pensaient guère à autre chose.

a surgi là-dessus, par un passage de la chronique rimée de Nicolas De Clerck, où il est dit que le Bravançon Louis Van Valbeke:

Hi was d'eerste di vant
Van *stampien* die manieren.

«Il s'agit ici clairement, pour résumer nos recherches à ce sujet (exposées dans le vol. IV du même ouvrage et dans celui qui parut plus tard: *Ménestrels*) non de procédés typographiques, encore moins de pédales d'orgue. ni d'autres interprétations faites à côté de la question. Le roya correspondant (de Jean I, naturellement) a en vue, d'après nous, un mode choréografique nouveau répondant aux

Chansons, rondiaux et *stampies*
Danses, notes et gaberies . . .

que Jean Alart, mentionne, en 1316, dans *son Roman de la Comtesse d'Anjou,* et au «men sprac . . . stampien», du *Reinart* flamant, l'equivalent incontestable du «dient . . . estampies», des *Cournois* de *Chauvenai.* Nous ne sommes pas, du reste, de cet avis».

Les textes mêmes présentés par Vander Straeten prouvent, lorsque l'on connaît le véritable sens du mot, qu'il ne s'agit pas précisement d'un *modus* choréographique, en adoptant ces mots par extension, mais d'une chanson de danse, ou du son ou air d'une danse instrumentale. Si nous consultons d'anciens dictionnaires flamands, français, italiens et provençaux nous verrons toujours paraître les mots *stampien, estampies, stampita* et *estampida,* pour signifier une danse chantée ou l'air de la danse sans chant. Quoique ce mot soit tombé tout à fait en désuétude, on le retrouve encore de temps en temps dans quelques dictionnaires modernes. Dans un vocabulaire manuel de la langue italienne on trouve cette définition du mot *stampita*: *Suono de qualsivoglia sorta,* ou bien *sonata e canzon accompagnata col suono,* etc.

Dans le *Decamerone* de Boccaccio on rencontre maintes fois le mot *stampita.* «E poiche alquanto con amorevoli parole confortata l' ebbe, con una sua *vivuola (viola)* dolcemente sonò alcuna *stampita,* e cantò apresso al cuna canzone. *(Novella VII, decima giornata.)*» Au début de la *V giornata,* il écrit: «Poiche alcuna *stampita,* et una ballatetta o due furon cantate . . .

Ces passages du *Decamerone* concordent avec le caractère didactique signifié dans la définition de *l'estampida* donnée par les *Leys d'Amors* (publiées par Gatien Arnoult dans les *Monuments de la littérature romane*)

«Encaras havem *estampida* et aquesta a respieg alcunas vetz quan al so d'esturments, et adons d'aquesta no curam. Et alcunas vetz respieg no tant solament al so, ans o ha al dictat qu'on fa d'amors de lauzors, a la maniera de vers o de chanso».[1])

---

[1]) «Nous avons encore l'*estampida,* laquelle a trait quelquefois au son des i

A titre d'illustration il nous faut dire quelque chose sur l'étymologie ın peu obscure de ce mot. En ancien français, *estampie*, et en provençal *stampida*, signifient d'après Diez *(Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, 1887), une catégorie de poésies destinées au chant avec compagnement de viole. On a cru que ce mot pouvait dériver du latin *tampare* et signifier le mouvement du pied qui marque le temps fort de a mésure de la danse, mais Diez remarque que dans ce cas il faudrait dire *stampada*. Quoi qu'il en soit, le verbe *estampir* signifie, en vieux proençal, tinter, résonner:

. . . . del salteri
faras X cordas estampir[1])

* * *

Mais, n'oublions pas que nous avons laissé Enequi, un des ménestrels e Jean I, déambulant par monts et par vaux vers la Flandre, à la reherche du fameux jouer d'*escaque*, Jean des orgues. Nous avons appris éjà les difficultés du voyage ainsi que la disparition d'Everli et ses deux ompagnons envoyés par Jean I en France «et dans les écoles», pour cheter des instruments de la *nouvelle guise.*

Jean I nous dit, dans une lettre au comte de Foix (Saragosse, 1388), ue Everli fut musicien du duc d'Oxtarixa (Autriche) y qu'il l'attacha son service, car il était réputé le meilleur ménestrel du monde. Dans ne autre lettre de la même année, adressée aux vicomtes de Rocaberti de Roda, il demande si Everli et ses compagnons se sont présentés l rey (de France), et com los ha fets acullir, et quels hi es dit de lur ficiencia, car nostre desigst es que molt temps ne haguessen tant bons tant abtes en lur art.»[2])

L'on aurait pu croire que cela ne suffisait pas, car quoique le roi t alors embarrassé par la compromettante privauté de Doña Carroça Vilaregut, exilée l'année d'après par un édit des cortès de Monzón, et oique il eût des préoccupations autrement plus graves que la chasse, la usique, le *bibliobrigandage* et les ménestrels de la chambre royale, voici e deux nouveaux personnages entrent en scène, Colinet et Matadança, ui-ci très habile à jouer la *cornamusa* — nous ne connaissons pas l'habeté de Colinet — auxquels Jean I donne la permission d'aller à la ır de Castille et à celle du comte de Foix, jusqu'à la Noël. «Ara le dit linet — écrit le roi, de Monzon (1388) — hans fet saber que no li a en

ıments; mais de celle-ci nous n'avons cure. Et quelquefois elle a trait non seuleıt au son, mais aussi au récit que l'on fait d'amours ou de louanges, en forme de s ou de chanson.»

[1]) . . . . . du psaltérion tu feras résonner dix cordes. — [2]) «au roi (de France) comment il les a accueillis, et ce qu'il a dit de leur capacité, car nous désirons l n'eût de longtemps de si bons et si habiles dans leur art.»

cor de tornar, ans sen va a França al duch de Torena;»[1]) et il rit de la fuite de Colinet «car prou havem de Everli et de sos companyons, etc.»[2])

Mais, voici encore d'autres personnages. Le comte de Foix tenait beaucoup à garder Everli auprès de lui quoique ce ne fût que pour quelques jours seulement; saçhant que le roi d'Aragon l'avait envoyé en Flandre pour acheter des instruments de nouvelle guise, il lui propose de lui envoyer à sa place, Olin (ou Huelin) et Jean de Besses, les meilleurs qu'il a à son service, quoique, en ce cas, ils emporteraient avec eux des bons instruments anciens. «Segons la vostra letra — mande-t-il au roi-apar a nos que entenets en musica, e par consequent entenets en los ministrers, quals son bons e avols: quant los vostres ministrers sien açi els haiam oyts nos vos direm ço quens parra de lur *cornar*. Jaquet de Paris lo qual era ministrer del senyor rey nostre pare a qui Deu perdó, e ara es nostre e es açi e hans dit que ell oy *cornar* Olin e Stefen, son companyó, los quals vos amenas de Alemanya e te açi una *xelamia* la qual vos li donas, segons que ell diu, e es parella de aquella de Stefen e hala tocada devant nos en aquella guisa, car ell diu que ell sab *cornar* . . .: per que quant Olin vindra scrivits nos si volets lo dit Jaquet, et de fer enviar lous hem ab la dita *xelamia*. Quan es de ço quens pregats (de garder Everli et ses compagnons) vos responem quens sab greu com non podem fer, car he ha un mes quels havem enviats a Flandes per portar estruments novells. E tantost que sien tornats apres alcuns dies que haien stat ab nos vos enviarem per estar ab vos alcun temps. E bens pensam que quant los hauretsoyts, james no oyts tant ben *cornar* ni en tantes guises. E pregam vos quens enviats dos lebrers per al cervo e VII savosos per a la lebre. Dada en Montço . . . a VII dies de Novembre en lany de 1388.»[3])

Le mot cornar dans le sens que lui donne le roi, ne veut pas dire jouer le *cor* ou la *trompe de chasse*, comme il y aurait lieu de le croire

---

[1]) «Maintenant le dit Colinet nous a fait savoir que le cœur ne lui dit pas de revenir, mais qu'il s'en va plutôt en France chez le duc de Touraine.»

[2]) «car Everli et ses compagnons nous suffissent, etc.»

[3]) «D'après votre lettre il nous semble que vous vous connaissez en musique et par conséquent, en ménestrels, s'ils sont bons et habiles; lorsque les vôtres seront ici et que nous les aurons entendu nous vous dirons ce qu'il nous en semble de leur façon de *corner*. Jaquet de Paris, qui fut ménestrel du seigneur roi notre père, que Dieu ait pardonné, et est actuellement à notre service et se trouve ici, nous a dit qu'il entendit *corner* Olin et Stefen, son compagnon, que vous fîtes venir d'Allemagne il a ici une *xelamia* dont vous lui fîtes cadeau, d'après ce qu'il dit, et pareille à celle de Stefen, et il l'a jouée en notre présence de cette façon-là, car il dit qu'il sait *corner* . . .: ainsi lorsque Olin viendra, écrivez-nous si vous voulez le dit Jaquet et nous vous l'enverrons avec la dite *xelamia*. Quant à ce que vous nous demandez nous vous répondons que nous regrettons de ne pas pouvoir le faire, car il y a un mois que nous les avons envoyé en Flandre pour apporter des instruments nou

ogiquement si l'on se souvient de la passion du roi pour la chasse, clairenent exprimée d'ailleurs dans la lettre transcrite; nous le répétons, ce mot ıe signifie pas jouer le *cor*, mais, par extension, un instrument à vent, comme 'est le cas pour la dite *xalamia*, et jouer des airs de «plusieurs guises».

Les allées et venues de ménestrels et instruments ne cessent point. En 1391, Conxa et Blasof, ménestrels de la cour d'Aragon, entreprennent ın voyage en Allemagne à la recherche d'«avols» (habiles) joueurs de *elamia, bombarda* et *cornamusa*. Jean de Besses et «Johan dels coltells» Jean des couteaux) sont chargés par le souverain de s'informer du mérite espectif d'une autre réquisition instrumentale. Le duc de Montblanch ait la sourde oreille aux insinuations de Jean I, qui, en 1391, sollicite n fameux ménestrel. En 1393 le nommé «Petrequi (joueur) de la bomarda», entre au service de la cour d'Aragon.

Le nombre de musiciens du roi était si élevé, ainsi que le nombre 'instruments qu'il possédait, que dans une lettre écrite en 1394, dans laquelle il exprimait le désir d'acquérir encore des nouveaux instruments, il ı excepte plusieurs, comme les *orguens de coll*,[1]) *harpa, exaquier, rota* et *rguens de peu*, et il peut bien ajouter avec orgueil: *car de tot havem nos i assatz* . . .[2])

Certes, il pouvait enfin voir assouvie sa passion de mélomane, lorsqu'il sait *de tot havem nos açi assatz*, et c'était bien le temps de le dire, r il allait mourir sous peu par suite d'un chûte de cheval dans une ırtie de chasse.

* * *

Et de l'artiste, de Jean I compositeur, le premier qui peut être signalé ıns notre histoire musicale, qu'en savons-nous?

Nous soupçonnâmes que dans la personnalité du roi il y avait quelque ose de plus qu'un amateur et un mélomane, grâce à une lettre adressée Gérone (1r Août 1377) à ses mènestrels, dans laquelle il dit «que ns

———

ıux. Mais, sitôt qu'ils seront de retour, après avoir passé quelques jours avec nous. us vous les enverrons pour qu'ils demeurent chez vous pendant quelque temps. nous croyons bien que lorsque vous les aurez entendus, jamais vous n'aurez entdu *corner* si bien et de tant de façons. Et nous vous prions de nous envoyer ıx lévriers pour le cerf et sept limiers pour le lièvre. Datée à Monzon . . . le Ie jour de Novembre de l'an 1388.»

[1]) *orguens de coll*, littéralement, orgues de cou. Ils s'appelaient de *regalia*, et commença à les construire à partir du Xe siècle. Ce fut un instrument très usité Catalogne et Aragon. On appelait *orgue de coll* celui qui se suspendait au cou de ganiste qui le jouaït: il faisait fonctionner le soufflet avec la main droite, et avec main gauche il jouait sur les touches d'un clavier très réduit. *L'orgue de peu*, ue de pied, était plus grand. On le déposait par terre et on le jouait des x mains.

[2]) «Car de tous ceux-ci nous en avons bien ici un assez grand nombre . . .»

plau que vosaltres anets a les noces del fill del marques de Villena»;[1]) e on lit vers la fin de la lettre ce passage: «e plaunos que de les *cançon* *novelles* que vos sabets, que (el dit Jacomi) 'n mostres als ministrers de marques, tantes quantes apendren vullen». (Arch. Cour. Arago, reg. 174 f. 480.)[2]) Le passage en question qui, comme nous l'avons dit, faisai soupçonner l'existence d'un compositeur dans le sens moderne de cett parole, a reçu une confirmation pleine et définitive dans un des *Documen* *per l'historia de la cultura catalana migeval*, publiés par M. A. Rubió Lluch, qui mérite d'être transcris intégralement, ce que nous faisons pou finir cet article:

«CCCVII

Perpinyà, 4 janer 1380.

«*L'infant Joan envia al seu germá Marti un* Rondell notat *que h* *fet ab son cant*, y *li diu que si ell o algun altre fa algun* Virolay, Ronde o Ballada, *els posara en so novell.*

«Lo primogenit.

«Car frare: sapiats que lo jorn de la festa de ninou prop passad nos entrevenents alcuns dels nostres xantres fahem. I. *rondell notat* ab s tenor e contratenor e ab son cant, traslat del qual vos trametem dins l present entreclus, pregants vos, frare car, qu'el cantets e'l façats canta e que'l mostrets o'l façats mostrar a tots aquells qui us sera semblar e si vos ne altre alcu qui sab vos sia vol fer *virolay* o *rondell* o *ballad* en ffrances, enviats la ns quan feta sia, car nos la us trametrem notad ab so novell. dada en Perpinyá, sots nostre segell secret, a. IIII. dies d jener de l'any.MCCCLXXX. primogenitus». (Arch. Cour. Aragon, reg 1,658, f. 108.)[3])

---

[1]) «il nous plaît que vous alliez au mariage du fils du marquis de Villena».

[2]) «et il nous plaît que des *chansons nouvelles* que vous savez, qu'il (le dit Ja comi) en montre aux ménestrels du marquis autant qu'ils en voudront apprendre

[3]) CCCVII

Perpignan, le 4 Janvier 1380.

«*L'infant Jean envoye à son frère Martin un* Rondel noté *qu'il a fait avec so chant, et il lui dit que si lui ou un autre fait quelque* Virolay, Rondel ou Ballada, *y mettra un nouveau air.*

«Le fils aîné.

«Cher frère: sachez que le jour de la fête du nouvel an qui vient de se célébre étant présents quelques uns de nos chanteurs, nous avons composé un *rondel no* avec son ténor et son contreténor et avec son chant, dont nous vous envoyons c inclus une copie en vous priant, mon cher frère, que vous le chantiez et le fassi chanter et que vous le montriez ou le fassiez voir à quiconque bien vous semble; si vous ou tout autre que vous sachiez veut faire un *virolay* ou *rondell* ou *ballad* en français, envoyez-le-nous lorsqu'il sera écrit, car nous vous le renverrons no avec un air nouveau. Datée à Perpignan, sous notre seign sceau, le IVe jour d janvier de l'an MCCCLXXX, primogenitus.»

Hermann Müller (Paderborn).

Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomæus Anglicus De proprietatibus rerum.

Im vierten Jahrgang der „Sammelbände der internationalen Musik-gesellschaft"[1]) teilte Hugo Botstiber unter dem Titel „Musicalia in der New York Public Library" „das für den Historiker Interessante"[2]) aus den Musik-beständen der Lenox Library zu New York mit. Unter den dort aufbewahrten Druckwerken verzeichnet er[3]): „Glanvilla, Bartholomaeus de. Incipiunt tituli ibrorum et capitulorum venerabilis Bartholomaei Anglici de proprietatibus erum. Nurenberge 1483." Wenn das Werk auch gerade nicht zu den „Ra-issima" im strengen Sinne des Wortes gerechnet werden kann, so scheint es ich doch dem Studium der Musikhistoriker ziemlich entzogen zu haben. Daß Riemann in der „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert"[4]) einer keine Erwähnung tut, erklärt sich schon daraus, daß das Werk de proprietatibus rerum" für die Entwicklung der Musiktheorie keinen vesentlichen Einfluß gehabt hat. Was man in der landläufigen Musik-eschichte durchschnittlich davon weiß, stützt sich auf John Hawkins, er in seiner „General history of the science and practise of music" mit emlicher Ausführlichkeit von dem genannten Werke redet und den darin efindlichen Musiktraktat in englischer Sprache (nach der alten Über-tzung von Trevisa) mitteilt.[5]) Das Urteil Hawkins, daß wir es hier mit nem brief but very curious discourse zu tun haben, besteht auch heute och zu Recht. Fétis spricht von unserm Traktat in seiner Biographie niverselle des musiciens.[6]) Auch er wird seine Kenntnis hauptsächlich is Hawkins geschöpft haben. Eingehender hat er sich wohl nicht damit schäftigt trotz der Korrektur, die er (auf Grund des Brunetschen Manuel u libraire) den Hawkinschen Angaben zuteil werden läßt. Das darf man araus schließen, daß er die Ausführungen des „Bartholomaeus de Glant-lle" über die Instrumente besonders hervorhebt — ohne bei Ägidius von amora[7]) das gleiche zu tun.[8]) Die kurzen Angaben in Eitners[9]) Quellen-xikon beruhen offenbar nicht auf der Kenntnis des Werkes selbst.

Es mag opportun sein — zumal in der Zeit der Vorbereitung eines neuen rpus scriptorum de musica — den musikhistorischen Fachgenossen das

---

[1]) 1902—03, S. 738—50. — [2]) a. a. O. S. 738. — [3]) S. 748. — [4]) Leipzig, 1898.

[5]) New edition, vol. 1 (London, Novello 1875) S. 266—271.

[6]) Deuxième édition tom. I, (Paris, Didot, 1860), S. 258. — [7]) a. a. O. S. 25.

[8]) Hier sei im Vorübergehen ein Druckfehler bei Fétis (S. 25) korrigiert. Die musica des Ägidius steht im 2. Bande der Gerbertschen Sammlung. — [9]) I, 355.

enzyklopädische Werk de proprietatibus rerum wieder zu nennen. Külb hat vor fünfzig Jahren seinen Wert für die Geschichte der Naturwissenschaften hervorgehoben.[1]) Ernst Meyer prüfte in seiner Geschichte der Botanik das 17. Buch (über die Pflanzen).[2]) Valentin Rose wußte über die schriftstellerische Abhängigkeit dieses Werkes vom Steinbuch des Arnoldus de Saxonia interessante Mitteilungen zu machen.[3]) Anton E. Schönbach sieht in dem Buche de proprietatibus rerum geradezu „eine Hauptquelle der Bildung des späteren Mittelalters“, veröffentlicht die darin enthaltenen Angaben über deutsche Länder und hofft durch seine eingehende Studie dazu beizutragen, „daß der Enzyklopädie des Bartholomaeus Anglicus die Aufmerksamkeit fachkundiger Forscher sich in höherem Maße zuwendet“.[4]) Und Leonhard Lemmens erwartet davon mit Recht „neue Aufschlüsse über die Art und den Umfang und die Hilfsmittel der Studien“ in der sächsischen Franziskanerprovinz während jener Anfangsjahre.[5]) Die Musik bildete im Mittelalter einen integrierenden Bestandteil der allgemeinen Bildung, und sie fand damals gerade in den Klöstern besondere Pflege sowohl nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite hin. Ein Buch, daß eine „Hauptquelle der Bildung der spätern Mittelalters“ darstellt und im Klosterstudium der damaligen Zeit einen großen Einfluß ausübte, ist vielleicht geeignet, das Interesse auch unserer musikalischen Wissenschaft zu wecken.

Das Werk de proprietatibus rerum, das im Mittelalter sehr viel benutzt wurde,[6]) umfaßt in 19 Büchern den Stoff des durchschnittlichen Wissens seiner Zeit, abgesehen von der Geschichte. Es handelt von Gott und den Engeln, von der Seele und dem Körper, von den Altersstufen und Krankheiten, vom Wetter und von den Gegenden der Erde, von den Edelsteinen, den Bäumen, den Tieren, den Farben usw. Das 19. Buch endet mit einem

---

[1]) Bei Ersch und Gruber, Allg. Enzyklopädie, erste Sektion, 68. Teil (Leipzig 1859), S. 453. Vgl. Willmann, Didaktik als Bildungslehre, I^3, Braunschweig, 1903 S. 276f. Siebengartner (im Herderschen Kirchenlexikon X^2, Freiburg i. B. 1897, Sp. 654f.) verweist auch auf J. Carus, Geschichte der Zoologie, München 1872.

[2]) 4, 84—91. S. Schönbach in: Mitteilungen des Instituts für österreich. Geschichtsforschung, XXVII (1906), S. 64.

[3]) Zeitschrift für Deutsches Alterthum. Band 18 (Neue Folge, Band 6), 1875 S. 340—44.

[4]) Anton E. Schönbach, Des Bartholomaeus Anglicus Beschreibung Deutschlands gegen 1240. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung XXVII (1906), S. 54—90.

[5]) Jahrbuch der sächsischen Franziskanerprovinz vom hl. Kreuze, herausgegeben vom Provinzialat. Düsseldorf, 1907. S. 146.

[6]) Zeugen dafür sind die sehr zahlreichen Handschriften und Frühdrucke. Die Pariser Nationalbibliothek bewahrt allein schon 18 Handschriften auf; die Wiener Hofbibliothek deren 8. Über die Menge früher Drucke orientieren die bekannten bibliographischen Werke von Hain, Copinger, Brunet, Graesse, Lowndes.

Traktat de musica sive modulatione cantus, der sich an die Abhandlungen über Zahlen, Maße und Gewichte angliedert und das ganze Werk abschließt.

Als Verfasser des Werkes galt bis in die letzte Zeit ziemlich allgemein Bartholomaeus von Glanvilla, ein Franziskaner, der um 1360 lebte. Der Autor heißt zwar in den Handschriften und Frühdrucken stets Bartholomaeus Anglicus. Aber Wadding hatte in seinen Scriptores ord. Minor.[1]) diesen Bartholomaeus Anglicus mit dem bekannten Bartholomaeus de Glanvilla identifiziert. Und dieser „Waddingschen Confusion"[2]) verdankt man es, daß das Werk fast allgemein fälschlich dem Bartholomäus von Glanvilla und so der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zugeschrieben wurde. Erst allmählich gewann die richtige Anschauung wieder Oberhand. Quetif und Echard[3]) sprechen bereits mit großer Bestimmtheit: „certum habemus auctorem hujus operis Bartholomaeum dictum fuisse et Anglicum natione et ordinis Minorum, ac seculo XIII claruisse." Sbaralea hat in seinem Supplementum . . . ad Scriptores . . . a Waddingo aliisque descriptos ebenfalls Widerspruch gegen Waddings Ansetzung erhoben. Schließlich haben Leopold Delisle[4]) und besonders Hilarin Felder[5]) die Sachlage vollständig geklärt; Schönbach[6]) lieferte wertvolle Ergänzungen über Ort und Zeit der Abfassung les Werkes. So viel muß heute als sicher gelten, daß Bartholomäus Anglicus, ler 1230 Lektor der hl. Schrift zu Paris war und im gleichen Jahre als Lektor ın das neugegründete Minoritenstudium nach Magdeburg berufen wurde, las enzyklopädische Werk de proprietatibus rerum verfaßt hat.[7]) Man kann vermuten, daß er es in Oxford begann, in Paris fortsetzte und in den ersten ahren nach seiner Übersiedlung nach Magdeburg (1231) zum Abschluß brachte. Jedenfalls war es der Hauptsache nach wohl vor 1250 vollendet.[8])

Die Freude darüber, daß in bezug auf die Autorschaft des Werkes ein Unrecht gut gemacht ist, „das die Geschichte vergangener Jahrhunderte an Bartholomäus Anglicus begangen",[9]) darf uns jedoch nicht hindern, die Frage

---

[1]) 49f. — [2]) Valentin Rose a. a. O. S. 341, Anm. 1.

[3]) Scriptores ordinis Praedicatorum, tom. I (1719), S. 486.

[4]) Traités divers sur les propriétés des choses. In: Histoire littéraire de la 'rance, tome XXX, Paris 1888, S. 334—388, bes. 353—355.

[5]) Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden, Freiburg i. B., 904, S. 248—253.

[6]) In der oben genannten Abhandlung.

[7]) Die korrekten Notizen in Buchbergers „Kirchl. Handlexikon" und in der neuen roßen amerikanischen „Catholic Encyclopedia" werden dazu beitragen, in der theogischen Gelehrtenwelt den Sachverhalt bekannt zu machen. Chevalier ist in seinem épert. des sources historiques (Bio-bibliographie, I², 1905, Sp. 446 und 2293) eniger glücklich gewesen mit seinen Angaben. Auch die Mitteilungen bei Hurter, omenclator liter. theol. cath., ed. 3, tom. II (1906) Sp. 636f. dürften präziser geßt werden.

[8]) Vgl. Schönbach a. a. O. S. 65. — [9]) Felder, a. a. O. S. 249.

zu stellen, ob das Werk in der Form und mit dem Inhalt, wie es jetzt vor
liegt, ganz von Bartholomäus Anglicus stammt. Es interessiert uns be
dieser Fragestellung hier zunächst der Traktat über die Musik. Külb schreibt[1])
„In einer der letzten Ausgaben, welche unter dem sonderbaren Titel: Alle
goriae seu tropologiae in utrumque Testamentum (Paris. 1573 fol.) erschien
hat man noch ein zwanzigstes, aber nicht von Glanvil herrührendes Buch
De rerum accidentibus, numeris, mensuris, ponderibus et sonis und des Tho
mas von Cantimpré Buch über die Bienenzucht (De proprietatibus apum
hinzugefügt.“ Es ist sicher, daß sich in dieser Äußerung mehrere Ungenauig
keiten finden. Trotzdem haben wir Veranlassung zu fragen: Stammt de
Musiktraktat am Schlusse des Werkes de proprietatibus rerum aus der Fede
des Bartholomäus Angelicus oder ist er später beigefügt? Gerade die jüngst
Aussprache über die Abfassung des Werkes durch Bartholomäus Angli
cus legt den Zweifel nahe.

Der in Frage stehende Musiktraktat zerfällt — abgesehen von eine
Einleitung und einem Epilog — in drei Teile. Die Einleitung handelt übe
die Wirkungen der Musik; sie ist (unmittelbar oder mittelbar?) den Ety
mologien Isidors von Sevilla entnommen. Von den drei Hauptschichte
bietet die erste allgemeine Erörterungen über die „musica harmoniaca“, di
sich ebenfalls ziemlich genau an Isidors Etymologien anlehnen; einige Zu
sätze scheinen darauf hinzuweisen, daß der Verfasser sie einem den Isido
hie und da glossierenden Autor entnommen hat. Der zweite Hauptteil be
handelt die Instrumente, also die musica organica und rhythmica des Isido
zusammen. Hier folgt der Verfasser fast wörtlich dem im zweite
Gerbert-Bande veröffentlichten Musiktraktate des Ägidius vo
Zamora. Die Übereinstimmung ist so groß, daß wir bei der in Betracht kom
menden Partie unsern Musiktraktat geradezu als zweiten Textzeugen fü
den Ägidius von Zamora ansprechen können. Wir sind in der Lage, aus den
Buche de proprietatibus rerum den Gerbertschen Text zu korrigieren. De
dritte Hauptteil gibt eine Art „musica metrica“ auf Grund der Theorie de
Boëtius. Ich vermute, daß auch hier Boëtius nicht direkt, sondern auf einen
Umwege benutzt wurde, kann aber für den Augenblick nichts Näheres darübe
sagen. Daß diese kurze „Rhythmimachia“ zu dem eisernen Bestande de
mittelalterlichen Musiktheorie gehört, weiß jedermann. Es ist etwas auffällig
daß trotz der zahlreichen Ähnlichkeiten mit den vielen darüber handelnde
Stellen sich nirgendwo in den bekannten Sammelwerken Gerberts und Cousse
makers der Wortlaut dieser Ausführungen in größerer Übereinstimmung
findet. De proprietatibus rerum weicht, wenn mich die flüchtige Durchsicht
der Bände Gerberts und Coussemakers nicht irreführte, von sämtlichen hie
gegebenen Darstellungen mehr oder weniger ab. Den Epilog bildet eine Re

[1]) Bei Ersch und Gruber a. a. O.

kapitulation der Wirkungen der Musik. Auch hierfür weiß ich die Vorlage nicht anzugeben. Von besonderer Bedeutung scheint der Umstand zu sein, daß der über die Musikinstrumente handelnde Teil vollständig aus Ägidius von Zamora entlehnt ist. Die Möglichkeit, daß Ägidius von Zamora das Buch de proprietatibus rerum ausgeschrieben habe, ist nach Lage der Dinge wohl als ausgeschlossen zu betrachten. Ebenso auch die Möglichkeit, daß beide Traktate aus einer gleichen dritten Vorlage abgeschrieben worden seien. Da wir mit der Ars musica des Ägidius von Zamora in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, etwa in die Zeit um 1270, kommen, liegt die Wichtigkeit des oben angedeuteten literarischen Abhängigkeitsverhältnisses für die Frage nach der Integrität des Buches de proprietatibus rerum auf der Hand. Ich kann diesen literarhistorischen Untersuchungen jetzt nicht weiter nachgehen. Aber ich glaubte, den Fragepunkt wenigstens aussprechen zu sollen.

Für den nachstehenden Abdruck des Musiktraktats am Schlusse des Werkes de proprietatibus rerum habe ich einen Straßburger Druck des Werkes De proprietatibus rerum vom Jahre 1505 zugrunde gelegt, weil mir dieser zunächst auf der Bischöflichen Akademischen Bibliothek in Paderborn zur Verfügung stand. Nachträglich habe ich zwei Wiegendrucke der Wiener Universitätsbibliothek (Straßburg 1491 und Nürnberg 1492) damit kollationiert und ein paar Varianten notiert, ohne, zumal bei unbedeutenden Verschiedenheiten, absolute Vollständigkeit anzustreben. Es sollte hier nur eine vorläufige Ausgabe geboten werden; auf eine kritisch genaue Edition, für die natürlich die zahlreichen Handschriften herangezogen werden müßten, kam es nicht an. Damit hängt zusammen, daß ich unbedenklich que in quae, celum in caelum, armoniaca in harmoniaca umschrieb usw.

G verweist auf Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica, M auf Mignes Patrologiae series latina, N auf den Nürnberger Wiegendruck von 1492, St auf den Straßburger Wiegendruck von 1491.

De musica sive modulatione cantus.[1])

Capitulum 132.

Sicut autem subservit theologicae disciplinae ars numerandi et mensurandi, sic eidem famulatur scientia modulandi.[2]) Nam musica, quae modulationis in sono et in cantu est peritia,[3]) sacrae scripturae mysteriis valde est necessaria.

Nam[4]) ipse mundus quadam harmoniaca proportione fertur esse com-

---

[1]) St und N einfach: De modulatione cantus.

[2]) Das Buch de proprietatibus rerum ist hauptsächlich im Dienste der Theologie, innerhin im Dienste der Erklärung der hl. Schrift geschrieben. Vgl. Schönbach a. a. O. S. 57. — [3]) Die Definition bei Isidor Etym. 3, 15 (G. 1, 20; M. 82, 163).

[4]) Isidor Etym. 3, 17 (G. 1, 20f.; M. 82, 163f.). Der bei Isidor unmittelbar vor-

positus, ut dicit Isidorus libro III., et coelum ipsum sub consonantiae modulatione dicitur circumagi et revolvi. Nam[1]) musica movet affectus; in diversos habitus provocat sensus. In proeliis quoque tubae concentus pugnantes accendit; ac quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit animus ad certamen fortior. Siquidem et remiges cantus hortatur ad tolerandos quoslibet labores. Animum enim mulcet et singulorum operum fatigationes vocis modulatio consolatur. Excitatos[2]) quoque animos sedat musica, sicut legitur de David, qui a spiritu immundo Saulem arte modulationis liberavit. Ipsas quoque bestias necnon et serpentes, volucres atque delphines musica provocat ad auditum. Sic venae, sic nervi corporis et eorum pulsus, sic omnis corporis artus virtute harmoniaca pariter sociantur, ut dicit Isidorus.

Musicae[3]) autem tres sunt partes, scilicet harmoniaca, rhythmica, metrica.

Harmoniaca vero est quae discernit in sonis acumen et gravem secundum arsim et thesim, scilicet elevationem et depressionem et proportionalem soni et vocis mutationem. Et est harmoniaca dulcis cantuum consonantia proveniens ex proportione debita in diversis vocibus, flatibus, pulsibus sive sonis. Nam,[4] ut dicit Isidorus, aut voce editur sonus sicut per fauces, aut flatu sicut per fistulam atque tubam, aut pulsu ut per cymbalum aut citharam et hujusmodi, quae percussa sunt canora. Et dicitur harmonia ab „ad" et „monos" id est „unum", quia ad unam concordiam tendunt in cantibus omnes voces, ut dicit Hugo. Nam in omni melodia exiguntur plures voces sive soni et hi concordes. Quia ubi est vox una tantum, aures non placat, sicut est vox cuculis sive cantus. Ubi autem plurium est dissona diversitas, non delectat, quia talis diversitas per discordiam non cantum, sed ululatum procreat. Sed ubi est vocum plurimarum et diversarum concors unio, ibi harmoniaca proportio est et modulatio sive dulcis symphonia.

Unde Isidorus:[5]) Symphonia, inquit, est dulcis modulationis temperamentum concordans sonis in gravibus et acutis. Et per hanc harmoniam voces acutiores et graviores conveniunt et concordant, ita ut si quis ab eo dissonuerit sensum auditus offendat. Et talis concordia vocum dicitur euphonia, quae est vocis suavitas. Quae a suavitate et melle dicitur melodia. Cui contraria est diaphonia, id est, vox dissonans sive discrepans et deformis ad melodiam.

---

hergehende Satz, den er durch dieses „Nam" begründet, heißt: „Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa."

[1]) Dieses „Nam" gibt einen ferneren Grund an für die Notwendigkeit des Musikstudiums; es fehlt bei Isidor.

[2]) „Excitos" in M. 82, 164 ist offenbar Druckfehler; gleichfalls das „exercitatos" im St. und N.

[3]) Vgl. Isidor Etym. 3, 18 (G 1, 21; M 82, 164).

[4]) Isidor Etym. 3, 19 (G. 1, 21; M. 82, 164).

[5]) Etym. 3, 20 (G. 1, 21f.; M. 82, 165).

Ad harmoniacam faciendam requiruntur diastema, diesis, tonus, hyperlydius, hypodorius, arsis, thesis et suavis vox sive sonus temperatus.[1])

Diastema itaque dicitur vocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptatum.

Diesis dicitur spatium et deductio modulandi atque vergendi de uno in alterum sonum.

Tonus est acuta enuntiatio vocis; est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit. Cuius genera in quindecim partibus musici diviserunt, ex quibus dicitur hyperlydius novissimus, scilicet et acutissimus, hypodorius autem omnium est gravissimus, ut dicit Isidorus.

Arsis est vocis elevatio, id est initium cantus.

Thesis est vocis positio, et hic est finis, ut dicit Isidorus.

Unde cantus est vocis inflexio. Nam sonus directus est, ut dicit idem, et sonus praecedit cantum. Omnis enim vox est sonus, sed non e converso. Nam sonus est obiectum auditus, quia quidquid auditu percipitur, sonus dicitur, ut fragor arborum et collisio lapidum, strepitus fluctuum et ventorum, garritus avium, mugitus animalium, voces clamores et clangores hominum et percussiones organorum. Vox autem proprie dicitur sonus ab ore animalis prolatus. Ex aëre autem percusso et ad superficiem duri corporis alliso[2]) generatur sonus. Cuius allisionis percussio citius et facilius visu percipitur quam eius sonitus audiatur, et ideo citius videtur procedens coruscatio quam tonitruo aures hominis perfundantur. Vox autem est aër tenuissimus ictus, plectro linguae formatus. Et est quaedam vox significativa naturaliter, ut garritus avium et gemitus infirmorum; et alia significativa ad placitum, ut vox hominis articulata et ad aliquod verbum proferendum rationis imperio linguae organo informata. Vox enim verbi vehiculum est nec potest conceptum verbum in mente exterius exprimi nisi vocis adminiculo mediante proferatur. Unde intellectus primo verbum in mente gignit, quod per vocem postea ore promit. Unde verbum a mente genitum et conceptum per vocem quasi per organum se exterius ostendit.

Vox autem disposita ad cantum et ad melodiam habet duas proprietates, ut dicit Isidorus.

Suaves, inquit,[3]) voces sunt subtiles et spissae et clarae, acutae et perspicuae.

Subtiles sunt, in quibus spiritus non est fortis, qualis est in infantibus et in mulieribus et in aliis non habentibus nervos grossos et fortes et spissos. Nam subtiles chordae emittunt voces sive tonos tenues et subtiles.

---

[1]) Isidor Etym. 3, 20 (G. 1, 21 f.; M. 82, 165).

[2]) Im genannten Straßburger Druckwerke von 1505 steht hier allisio; das ist zweifellos ein Druckfehler.

[3]) Isidor Etym. 3, 20 (G. 1, 22; M. 82, 165 f.)

Pingues vero voces et spissae sunt, quando spiritus multus egreditur, ut est vox virorum.

Clarae, quando bene tinnulae et sonorae, omni raucedine impermixtae.

Acutae sunt valde altae.

Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita quod continuo impleant omnem locum, sicut clangor tubarum.

Dura vox et rauca est, quando violenter emittit sonum suum; sicut tonitruum, et sonus icudis, quando percutitur ferrum durum.

Aspera vox est rauca et quae dispergitur per minutos et dissimiles pulsus.

Caeca vox est quae mox cum emissa fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producitur, ut patet in fictilibus.

Vinnolenta vox est mollis et flebilis atque levis. Et haec est dicta vinnolenta a vinno, hoc est, a cincinno molliter reflexa.

Perfecta autem vox est alta, suavis, fortis et clara. Alta, ut in sublimi sufficiat; clara, ut aures impleat; fortis, ne trepidet et deficiat;[1]) suavis sive dulcis, ut auditum non deterreat, sed potius ut aures demulceat et audientium animos blandiendo ad se alliciat et convertat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta nequaquam erit, ut dicit Isidorus.

Est praeterea harmonia organica, quae ex flatu constat, quando scilicet aliqua instrumenta artificialiter praeparata flatu debito persufflantur. Ex cuius flatus quantitate et organi varia qualitate diversi soni artificialiter procreantur, ut patet in organis, tubis, fistulis et consimilibus, quae omnia varios sonos promunt.[2]) Organum est generale nomen vasorum omnium musicorum.[3]) Specialiter tamen appropriatum est instrumento ex multis composito fistulis, cui folles adhibentur. Et hoc solo musico instrumento utitur iam ecclesia in prosis, in sequentiis et hymnis; propter abusus histrionum reiectis aliis fere instrumentis.

De tuba.

Capitulum 133.

Tuba a Tyrrhenis primitus est inventa, de quibus Vergilius:

Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.

Utebantur autem antiqui tubis in proeliis et ad hostium terrificationem,

---

[1]) Der Satz: „fortis ne trepidet et deficiat“ fehlt bei Isidor, ebenso wie kurz vorher das fortis in der Aufzählung der Eigenschaften der vox perfecta. Auch im Folgenden bei der Erklärung der vox suavis bietet unser Autor mehr als Isidor.

[2]) Vgl. Isidor Etym. 3, 21 (G. 1, 22; M. 82, 166).

[3]) Die hier einsetzende Beschreibung der Musikinstrumente (bis unten auf S. 254, Z. 2, de vocibus et sonis) stimmt (S. 254, Z. 2) wie oben bemerkt, fast wörtlich mit derjenigen überein, die Ägidius von Zamora (G. 2, 388—392) bietet. Sie ist eine Erweiterung der kurzen Notizen bei Isidor Etym. 3, 21 (G. 1, 22f; M. 82, 166f.).

ad commilitonum animationem, ad equorum bellicorum in pugnam provocationem et bellorum innuendam[1]) congressionem et signandam in certamine cum victoria venerationem,[2]) ad fugitivorum revocationem. Item utebantur tubis in festis et in conviviis propter populi convocationem, propter excitationem ad Dei laudem et propter laetitiae et gaudii praeconizationem et invitationem. Praeceptum enim fuit Judaeis, ut in[3]) tubis sacris clangerent et etiam in initio novae lunae buccinarent et ut annum iubilaeum, qui annus erat remissionis, tubarum sonitu pronuntiarent, et gaudium et quietem omnibus promulgarent. Est autem proprie tuba, ut dicit Isidorus,[4]) libro XVIII, instrumentum bellicis certaminibus adhibitum[5]) ad denuntianda signa bellorum, ut, ubi exaudiri praeco non poterat prae tumultu, sonitus tubae clangentis attingeret. Et tuba dicitur quasi tova, id est cava. Interius enim est concava et valde[6]) plana propter ampliorem flatus receptionem. Exterius autem est rotunda, circa tubantis orificium valde stricta, sed in parte anteriori multum ampla. Manu clangentis ad os ponitur, regitur, erigitur, deprimitur et tenetur. Cuius sonus varius est, ut dicit Isidorus;[7]) nam interdum canitur ut bella committantur, interdum ut eos qui fugiunt insequantur, interdum ut exercitus intra se recipiantur.

De buccina.

Capitulum 134.

Buccina dicitur quasi „vocina", parva scilicet tuba cornea vel lignea ve[8]) aenea qua signum dabatur antiquitus contra hostes. Nam, ut dicit idorus libro XVIII,[9]) pagani agrestes ad omnem usum pariter sono buccinae onvocabantur. Unde proprie buccina agrestibus signum fuit. De quo ersius:[10])

Buccina cogebat priscos ad arma quirites.

uius clangor buccinum dicitur, ut dicit idem. Buccinis autem corneis ebantur Hebraei, praecipue in kalendis, in memoriam liberationis Isaac, o eo cornuto ariete in sacrificio immolato,[11]) ut dicit glossa super Genesim.

[1]) Das iniendam bei Ägidius (G. 2, 389) ist Lese- oder Druckfehler.

[2]) Ist wohl verlesen für terminationem; vgl. G. 2, 389.

[3]) Hier ist bellis ausgefallen. Vgl. G. 2, 389. Auch St hat bellis; desgleichen N.

[4]) Etym. 18, 4 (M. 82, 643).

[5]) So ist wohl auch für Ägidius von Zamora (G. 2, 389) zu lesen statt debitum. ch Isidor (Etym. 18, 4) hat adhibita.

[6]) Das vaste bei Ägidius von Zamora (G. 2, 389) wird auf einem Versehen uhen.

[7]) Etym. 18, 4 (M 82, 644). — [8]) Cornea vel lignea sive fehlt bei Ägidius.

[9]) Etym. 18, 4 (M 84, 643). — [10]) Lies: Propertius. So richtig in N.

[11]) Ägidius hat hier (G. 2, 389) eine kleine Abweichung. Der Text des Bartholaeus scheint vorzuziehen zu sein („zum Gedächtnis an die Befreiung Isaaks, da gehörnter Widder für ihn als Opfer geschlachtet wurde").

De tibia.

Capitulum 135.

Tibia dicitur esse dicta eo, quod de cervinis tibiis et hinnulorum[1]) creditu primitus fuisse facta. Hinc tibicen dixerunt tibiarum cantus. Vel secundum Hugonem tibia dicitur a tibin[2]), quod est scirpus[3]) vel calamus, quia a quibus dam calamis tale instrumentum antiquitus fiebat. Et hinc dicitur hic[4]) tibicen huius tibicinis, ille qui tibia canit. Et fuit quondam instrumentum lugubre quo utebantur homines in funeribus mortuorum, ut dicit glossa super Matth IX: „Cum audisset tibicines" etc., id est carmen lugubre canentes.

De calamo.

Capitulum 136.

Calamus a calendo[5]) est dictus, id est a fundendo voces, et est general nomen[6]) fistularum. Nam fistula est dicta eo, quod vocem emittat. Nam „fos" graece vox latine, „stola"[7]) vero emissa; unde fistula quasi emittens sonum sive vocem. Hac utuntur venatores, quia eius sonum cervi libenter audiunt Sed dum unius venatoris fistulatione cervus ad auditum allicitur, mox a alio, de quo non praecavet, sagittatur. Vox autem[8]) fistulae decipit volucres dum canendo earum simulat et fingit voces. Unde dicitur:

Fistula dulce canit volucrem dum decipit auceps.

Fistula insuper delectat oves; et ideo fistulis utuntur pastores, dum vigilant super gregem suum. Unde et quidam nomine Pan dicebatur ess deus[9]) pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum adaptavit et stu diosa arte composuit. De quo Vergilius dicit:

---

1) „de cervinis tibiis cruribusque hinnulorum" heißt es bei Isidor Etym. 3, 2 (M. 82, 166; bei G. 1, 22 fehlt das „tibiis"). So oder ähnlich wird auch bei Ägidiu (G. 2, 389) und bei Bartholomäus gelesen werden müssen.

2) Auch St und N haben tibin.

3) Dadurch wird Gerberts Vermutung bestätigt (2, 389).

4) Das „hic" fehlt zu Unrecht bei G. 2, 389.

5) So auch Isidor Etym. 3, 21 (G. 1, 22; M. 82, 166); Ägidius (G. 2, 390) hat „calando".

6) Der Schluß, das „tantum" bei Ägidius (G. 2, 390) sei verlesen für „nomen" wird nicht zu gewagt sein. Dann braucht man nicht mehr, wie Gerbert vorschlu ein „nomen" nach „fistularum" zu ergänzen.

7) „stolia" steht im Druck bei Bartholomäus, auch in St und N. Es muß ab „stola" heißen. So auch Isidor und Ägidius.

8) Bei Ägidius (G. 2, 390) steht etiam. Das ist vorzuziehen.

9) Hier liest man bei Ägidius (G. 2, 390) „dictus", offensichtlich die falsche Au lösung einer Abkürzung für „deus". Die Stelle ist übrigens, wie auch die unmitte bare Fortsetzung, aus Isidor Etym. 3, 21 (G. 1, 23; M. 82, 167) entnommen; G. lie Pandorius, M. Pandura.

Pan primos calamos cera conjungere plures
Instituit. Pan curat oves oviumque magistros.

Et ideo quia[1]) instrumentum fistularum ab eo inventum pandorium est vocatum, ut dicit Isidorus.

Adhuc[2]) fistulis se excitant vigiles et eorum melodiae suavitate ad dormiendum citius[3]) et suavius provocant[4]) in lectulis quiescentes.

De sambuca.

Capitulum 137.

Sambuca est genus ligni fragilis, cuius rami sunt concavi et vacui atque plani, unde tibiae componuntur et quaedam species symphoniae, ut dicit Isidorus.[5])

De symphonia.

Capitulum 138.

Symphonia est instrumentum musicum, quod fit ex ligno concavo, pelle contenta[6]) in utraque parte sua, quam musici hincinde virgultis[7]) feriunt. Fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus; ut dicit Isidorus. Symphonia tamen dicitur collatio et concordia quorumcumque signorum;[8]) sicut chorus dicitur concors unitas diversarum vocum, ut dicit glossa super Lucae XV.

De harmoniaca.

Capitulum 139.

Harmoniaca rhythmica est canora[9]) melodia ex pulsu et percussione nervorum et tinnitu metallorum generata. Et huic harmoniae diversa subserviunt instrumenta, ut tympanum, cymbalum, lyra, cithara, psalterium atque sistrum.[10])

De tympano.

Capitulum 140.

Tympanum est pellis sive corium ligno ex una[11]) parte extentum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri, et ungula percutitur,

---

[1]) Statt: ideo quia hat N richtig: inde. — [2]) Ägidius (G. 2, 390): Ad hoc.

[3]) Ägidius: ocyus. — [4]) Ägidius: provocantur. Das ist die bessere Lesart.

[5]) Etym. 3, 21 (G. 1, 22; M. 82, 167). Isidor redet hier nur von den „tibiae", nicht auch von der „species symphoniae". Vor dem „tibiae" ist bei Bartholomäus und bei Ägidius mit Isidor ein „et" einzuschieben.

[6]) Ägidius wie Isidor (Etym. 3, 22): extenta.

[7]) Beide genannte Autoren: virgulis. Ebenso N.

[8]) Ägidius (G. 2, 390) richtig: sonorum.

[9]) Ägidius: Armoniaca est rhythmica et canora. — [10]) Ägidius + etc.

[11]) Ägidius: utraque. Isidor hat auch: una. Bei Ägidius stand wohl auch zuerst: una.

quemadmodum percutitur symphonia, ut dicit Isidorus. Cui si iuncta fuerit fistula, dulciorem reddit melodiam.

De cithara.

Capitulum 141.

Cithara ab Apolline est reperta secundum Graecorum opinionem. Est autem cithara similis pectori humano, eo quod sicut vox ex pectore, ita ex cithara cantus procedit. Et ideo sic[1]) appellata. Nam pectus dorica lingua cithara appellatur. Paulatim autem plures ejus species exstiterunt, ut psalteria, lyrae, et huiusmodi . Et aliquae habent formam quadratam, aliquae[2]) trigonalem. Chordarum etiam[3]) numerus multiplicatus est et commutatum genus. Veteres autem vocaverunt citharam fidiculam vel fidicem, quia tam[4]) bene concurrunt inter se chordae ejus quam[5]) bene convenit, inter quos fides fit. Habebat autem cithara 7 chordas. Unde Vergilius:

Septem sunt soni, septem discrimina vocum.

Discrimina autem sunt dicta ideo, quia nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddit. Ideo autem sunt 7 chordae, vel quia totam vocem implent, vel quia 7 motibus sonat coelum. Chorda autem est dicta a ,,corde", quia sicut pulsus cordis est in pectore, ita pulsus chordarum est in cithara. Has primo Mercurius excogitavit idemque prior in nervos sonum strinxit[6]), ut dicit Isidorus. Chordae autem quanto magis sunt siccae et etiam magis tensae, tanto amplius sunt sonorae. Plectrum autem dicitur instrumentum, quo temperantur chordae et tenduntur.[7])

De psalterio.

Capitulum 142.

Psalterium a ,,psallendo", id est a cantando est nominatum, eo quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae in modum deltae litterae. Sed psalterii et citharae haec est differentia, quod psalterium lignum concavum, unde sonus redditur superius, habet, et deorsum feriuntur chordae et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterium Hebraei habent decachordum, id

---

[1]) Ägidius (G. 2, 391) + est.

[2]) Ägidius: aliaeque. Das ist wahrscheinlich verlesen für aliquae.

[3]) Fehlt bei Ägidius. — [4]) Fehlt jetzt bei Ägidius; ist aber ursprünglich.

[5]) Gerbert hat für Ägidius hier quantum irrig gelesen statt quam. Auch Isidor hat tam quam.

[6]) Statt: in numeros sonum extruxit muß es auch bei Ägidius heißen: in nervos sonum strinxit. Bei Isidor liest man ebenfalls in nervos sonum strinxit; Etym. 3, 22. Areval vermutet, der Satz habe ursprünglich bei Isidor gelautet: nervos in sonum strinxit (vgl. M. 82, 167) und beruft sich auf Tertullian de coron. milit. cp. 8.

[7]) Ägidius: extenduntur.

est, decem chordarum secundum numerum decem praeceptorum. Fiunt autem optime eius chordulae de aurichalco et[1]) etiam de argento.

De lyra.

Capitulum 143.

Lyra a varietate vocum est dicta eo, quod diversos sonos efficiat, ut dicit Isidorus. Lyram primo a Mercurio fuisse inventam dicunt hoc modo: Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis animalia reliquisset, relicta est etiam et[2]) testudo, quae ,cum putrefacta esset et nervi eius remansissent extenti infra concham,[3]) percussa a Mercurio sonum dedit, et ad ejus speciem lyram fecit et tradidit Orpheo, qui huiusmodi[4]) rei maxime fuerat studiosus. Unde dicebatur eadem arte non solum feras, sed etiam saxa et silvas cantus modulatione applicuisse.[5]) Hanc, scilicet lyram, propter studii amorem et carminis laudem inter sidera locatam esse musici fabulantur, ut dicit Isidorus.

De cymbalo.

Capitulum 144.

Cymbala sunt quaedam musica instrumenta, quae percussa invicem se tangunt et sonum faciunt et tinnitum.

De sistro.

Capitulum 145.

Sistrum est instrumentum musicum sic ab inventrice nominatum. Nam Isis regina Aegyptiorum sistrum invenisse probatur. Unde Juvenalis:

Isis et irato feriat mea limina[6]) sistro.

Ideo mulieres hoc utuntur instrumento, quia eius inventrix fuit mulier. Unde et apud amazones sistro ad bellum feminarum exercitus advocatur.

De tintinnabulo.

Capitulum 146.

Tintinnabulum a tinniendo est dictum. Est et[7]) parva nola vel campanella. Quaere supra de vasis de littera U.[8]) Habet autem campana hoc proprium quod,[9]) dum resonando aliis proficit, ex frequenti ictu se[10]) consumit.

---

[1]) Ägidius: vel. — [2]) Et fehlt bei Ägidius.

[3]) Ägidius: concavum. Isidor: corium. In dem concham des Anglicus dürfte sich für Isidor und Ägidius die richtige Lesart erhalten haben.

[4]) hujus bei Ägidius. — [5]) Bei Bartholomäus verlesen für placasse.

[6]) Agidins hat lumina nach Gerberts Lesung. Auch N liest irrig lumina.

[7]) Et est statt Est et richtig bei Ägidius (G. 2, 392).

[8]) Es wird hier Bezug genommen auf das Kap. 129 des Werkes de proprietatibus rerum, wo bei den vasa auch die nola behandelt wird.

[9]) quia bei Ägidius. — [10]) Ägidius: sese.

Haec[1]) et multa alia instrumenta deserviunt musicae disciplinae, cujus scientia tractat de vocibus et[2]) sonis.

Considerat autem nihilominus rerum naturalium dispositiones et numerorum proportiones, sicut exemplificat Boëtius de numero duodenario comparato ad 6 et alios numeros intermedios dicens sic:[3]) Invenimus,[4]) inquit, hic omnes musicas consonantias. Nam 8 ad 6 et 9 ad 12 comparati sesquitertiam proportionem reddunt et simul faciunt diatessaron consonantiam. 6 vero ad 9 et 8 ad 12 comparati reddunt sesquialteram proportionem, et diapente efficiunt symphoniam. 12 vero ad 6[5]) considerati duplicem quidem reddunt proportionem, sed diapason symphoniam cantant.[6]) 8 igitur ad 9 ipsi contra se medii considerati epogdonum[7]) iungunt, qui musica modulatione tonus vocatur, qui omnium musicorum sonorum mensura est communis. Omnium enim sonorum est parvissimus. Unde notandum[8]) est, quod inter[9]) diatessaron et diapente consonantiarum tonus differentia totius[10]) est, sicut inter sesquitertiam et sesquialteram proportionem sola est epogdolis[11]) differentia. Hucusque Boëtius in libro arithmeticae capitulo ultimo.

Dicit etiam idem in prologo primi libri[12]) sic: Musica, inquit, quam prior sit numerorum vis, ex hoc[13]) probari potest, quod priora sunt illa naturaliter[14]), quae per se constant, quam illa, quae ad aliquid referuntur. Et ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur, ut patet. Diatessaron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus nuncupantur. Ipsorum quoque sonorum adversum se proportio solum et non[15]) aliis numeris invenitur. Nam qui sonus in diapason symphonia est, idem duplicis numeri proportione colligitur. Quae diatessaron est modulatio epitrita collatione, id est sesquitertia, colligitur vel componitur. Quam diapente symphoniam vocant, hemiolia mediante[16]) coniungitur. Qui in numeris epogdonus, id est supra VIII, dicitur, et est tonus in musica; ut dicit idem ibidem. Sesquitertia proportio in arithmetica dicitur diatessaron in musica; et quae hemiolia, id est sesquialtera, proportio in arithmetica, diapente dicitur in musica. Est autem diapente et diapason consonantia, quando maior vox habet minorem notulam duplo et eius medietatem. Sesquitertius[17]) numerus est numerus numero comparatus, habens tertiam partem minoris; si vero habuerit quartam, sesqui-

---

1) Sed bei Ägidius. — 2) Ägidius + de.

3) Boëtius de arithmetica 2, 54 (M. 63, 1166). — 4) Bei M.: Inveniemus.

5) Bei Bartholomäus steht hier versehentlich: 7. — 6) Boëtius: canunt.

7) epogdoum. — 8) Boëtius bei M.: notum. — 9) Fehlt bei Boëtius.

10) Fehlt bei Boëtius; ebenso in N. — 11) Boetius bei M.: epogdous.

12) De arithmetica 1, 1 (M. 63, 1082).

13) Statt ex hoc hat Boëtius: hinc maxime.

14) Boëtius: natura. — 15) Statt solum et non hat Boëtius: solis neque.

16) So wird auch für Boëtius bei M. statt medietate zu lesen sein.

17) Vgl. zum Folgenden Boëtius de arithmetica 1, 24 (M. 63, 1102).

quartus, et si quintam, sesquiquintus; et sic ulterius. Unde sesquitertius est, qui minori comparatus habet eum semel et eius tertiam partem. Verbi gratia si 4 compares 3, habebit in se quaternarius totum ternarium et ternarii tertiam partem, scilicet 1 et si 8 ad 6, octonarius habebit totum senarium et tertiam partem, eius scilicet binarium. Et si 12 novenario, duodenarius continebit totum novenarium et ejus tertiam partem, scilicet ternarium. Sic si 30 comparaveris ad 20 et 20 ad 25 et 24 ad 27 et ita de aliis, sic semper invenies. Numerus vero sesquialterus est, quando numerus maior comparatus minori continet totalem numerum minorem et eius medietatem. Verbi gratia: ternarius comparatus binario habet in se duo et eorum medietatem, scilicet unitatem. Sic 6 continet in se 4 et eorum medietatem, scilicet 2. Sic 9 senarium in se claudunt et eorum mediam partem scilicet 3. Sic 12 ad 8 et 15 ad 10 et sic de aliis. Haec siquidem verba in se sunt profunda plurimum et obscura, nisi his qui in arithmetica instructi sunt et etiam in musica disciplina. Nam arithmeticis, geometricis et musicis sunt luce plurima clariora quae minime exercitatis in hujusmodi penitus sunt obcura. Et ideo qui praedictorum verborum et proportionum tam numerorum quam vocum et sonorum notitiam desiderat, arithmeticorum et geometrorum et musicorum industriam consulere non contemnat. Tanta enim (ut dicit Isidorus in libro III)[1]) est virtus in numeris, figuris et musicis symphoniis, quod ipse homo sine eis non constet; quia musica perfecta omnia comprehendit. Recollige itaque ex praedictis, quod ars musica sive harmonia contraria et disparata conciliat, gravia acutis et acuta gravibus modificat et adaptat, affectiones contrarias et adversas reconciliat, malitiosos animi motus reprimit et refrenat, sensus debilitatos reparat et confortat, unitatem exemplaris divini in operibus contrariis et diversis maxime praeconizat, terrenis coelestia et coelestibus terrena posse uniri in concordia manifestat. Laetos animos magis laetificat, et tristes magis tristificat, quia, ut dicit Augustinus, ex quadam occulta animae et harmoniae consilii proprietate melodia animi affectionibus se conformat. Et inde est, quod dicunt auctores, quod instrumenta musica laetum reddunt laetiorem, et tristem tristiorem efficiunt. Residuas harmoniae proprietates quaere supra in eodem, ubi ista et alia verba Isidori recitantur.

---

[1]) Etym. 3, 23 (M. 82, 170).

Paul Runge (Colmar).

Maria mûter reinû maît.

E. F. Koßmann bedauert in seinem höchst lehrreichen Vortrage „Di
Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in bezug auf das mittelalterlich
Lied", gehalten auf dem Groninger Philologenkongreß 1902, das noch vo
kaum einem Vierteljahrhundert zu beobachtende kühle Verhalten der Phi
lologen den mittelalterlichen Liedermelodien gegenüber. So wurde es möglich
„daß Fragmente einer mit Noten versehenen Pergamenthandschrift vo
Walthers Gedichten, 1822 noch im Besitze keines Geringeren als Docen's
verloren gehen konnte, ohne verwertet oder auch nur kopiert zu sein. In
Jahre 1880 veröffentlichte Bartsch's Germania Bruchstücke einer Minne
singerhandschrift in diplomatischem Abdruck; gewissenhaft werden di
Notenlinien zwischen die Zeilen gesetzt, aber die Noten selbst hinzuzufüge
hielt man nicht für nötig, und sie sind auch heute noch unediert" (Koß
mann, S. 2 und 3).

In meiner an Koßmanns Vortrag anknüpfenden Abhandlung, Monats
hefte für Musikgeschichte 1904, S. 1, gab ich das Versprechen, diese Bruch
stücke in Bälde unter dem Titel „Maria, mûter reinû maît" bekannt z
geben. Die Festschrift zu Hugo Riemanns 60. Geburtstage gibt mir ein
willkommene Gelegenheit, mein Wort einzulösen, gehört doch der Inhal
meines Beitrags dem Gebiete an, auf welchem ich seit 14 Jahren mit ihr
gemeinschaftlich gearbeitet habe.

Der Ruf **Maria mûter reinû maît**

war ein Gebet vor, während und nach der Schlacht. Er diente als Predigt
lied, als Bittlied an Maria und Christus, als Prozessionsgesang, auch finde
er Verwendung in geistlichen Schauspielen und in Dichtungen der Minne
singer. Ob der Ruf mit seinen Varianten auch bei liturgischen Handlunge
im Gebrauch war, was nach Goedeke, Grundriß I^{II}, 1884, S. 230 vermute
werden kann, entzieht sich meinem Urteil.

Daß der Ruf gesungen wurde, nicht nur von Einzelsängern, de
Minnesingern, sondern auch von Volksmassen gesungen wurde, zeigt de
unten folgende Geißlergesang, beweist auch die ausdrückliche Erklärun
des ersten Schlachtliedes: mit andâht sungen sie do ein liet „sant Mar
mûter unde meit, unser nôt si dir gekleit".

Die im 13. Jahrhundert gesungene Melodie wurde von den Chroniste
nicht aufgezeichnet. Zur Feststellung der Melodie kämen allenfalls da
geistliche Volkslied und die Weisen der Minnesinger in Betracht.

Vor der Schlacht bei Akkon, 1291,

die porten man entsloz,
eine stimme lûte erdôz,
mit andâht sungen sie dô
ein liet, daz sprichet also:
sant Marî, můter unde meit,
unser nôt si dir gekleit.

Die deutschen Kreuzfahrer hatten alle Ursache, ihre Not zu klagen, ing doch Akkon, das letzte Bollwerk der Christen im Orient, verloren.

Bei der Schlacht am Hasenbühel, 2. Juli 1298

dô hůp der gotes capelân
ein růf mit lûter stimme an:
sant Mari můter!
diser růf guter
wirt selten geswigen von den hêren,
swenne sie zesamene kêren
mit helm verbunden.

Rudolf von Habsburg gewann den 26. August 1278 auf dem Marchlde unter dem Beistande seiner tapfern Elsässer und Schweizer einen orreichen Sieg gegen Ottokar von Böhmen.

Darob mit einer stimme grôzen

der bischof von Basel began
disen růf ze heben an:
sant Mari můter unde meit
al unsriu nôt si dir gecleit.
die beheim ouch riefen so:
gospodina pomiloido[1])
dâ mite die pfaffen fûrder riten;
růfes wart da niht vermiten:
helm ûf! helm ûf!
dâ mite kômen sie ze hûf.

Anders berichtet Albertus Argentin. in seinem Chronicon: Appropinantibus autem timorose et paulatim exercitibus ad conflictum. Rudolfus Rheno miles Basiliensis sonora voce cantavit quod per ambos exercitus liebatur: domina sancta Maria, domina sancta, quod tempore litaniae tici cantant. Es ist aber doch nur dasselbe Lied gemeint. (Hoffmann F., D. Kirchenlied, 1861.)

Ein elsässer Prediger des 14. Jahrhunderts fordert seine Zuhörer auf:

[1]) Vgl. hierzu Dr. Richard Batka, Geschichte der Musik in Böhmen, I, 1906.

rueffent an mit rechter andaht: Sancta Maria, müter usw. (Birlinger Alemannia I.)

In einer Straßburger Handschrift findet sich (Alemannia XIV II, doc auch schon früher im Liederbuch der Clara Hätzlerin, Ausgabe Haltau 1840):

Maria můter, raine Maid,
Ze metten ward dir hertzigs laid
Verkünt von Jhesu, deinem chind.
Wie In die Juden fürten geschwind
Gefangen in Anna gewalt;
Da ward dein hertz in trauren kalt.

Folgende altdeutsche Lieder verbinden die Bitten an Maria un Christus:

Maria rain, gib uns daz heil,
daz wir ersten an alle mail
vor deinem chinde, daz du gebaer
durch unser nôt an alle swaer.
Maria můter unde meit,
ich chlage dir alle mein lait,
ergetze mich frawe meiner swaere
mit deinem chinde, daz du gebaere.
Jesu Christe des vaters schein
erlaeuchte mir daz hertze mein
dein here gepurt, dain schaemlich tôt
behut mich vor der helle nôt. Amen.
Jesu Christe durch dein plut
wis den armen selen gut.
la dich erparmen ir grozze nôt.
durch deinen pitterlichen tôt.
Maria, hilf den armen,
la dich ir nôt erparmen,
die noch in den weitzen sint,
pit umb seu dein liebes chint. Amen.

Folgende Strophe eines Bittliedes an Maria aus dem 13. Jahrhund steht in einer Handschrift zu Graz:

Ave Maria, gotes muter unde maget,
elleu mein not sei dir gechlaget,
du hilfe mir von sunden.
Ave Maria, aller genaden vol,
derbarme dich unde genade mir wol
unde haile meiner sele ir wunden.

Aus einer Pommersfelder Pergamenthandschrift, Ende des 13. Jahrhunderts:

Můter der barmherzicheit,
můter und doch reiniu meit,
erhöre vrowe miniu leit,
alliu min nôt si dir gekleit. (Mone, Hymnen, II.)

Es zogen in Haufen
Im Lande die Geißler umher auf Wegen und Stegen,
Peinigend grausam die Leiber sich selbst mit grausamen Schlägen
Grausamer Knoten, die ein sie geknüpft in die Geißeln,
Quälten mit grausamen Streichen sie sich und Hymnengesänge
Schallten darein in erstaunlichem Takt.

(Aus Th. Renauds Übersetzung der Aufzeichnungen Hugos von Reutlingen in Paul Runge, Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349. Leipzig, 1900).

Das zweite Lied der Geißler lautet:



Die „Marienklage", von Peter Bohn in Eitners Monatsheften 1877 veröffentlicht, im 15. Jahrhundert geschrieben, doch nach Mone eine Überarbeitung einer Marienklage aus dem 13. Jahrhundert, läßt Petrus und Johannes sagen:

Petrus: Maria, moder und meyt (magt?) Nyet enweß also gar verzagt.

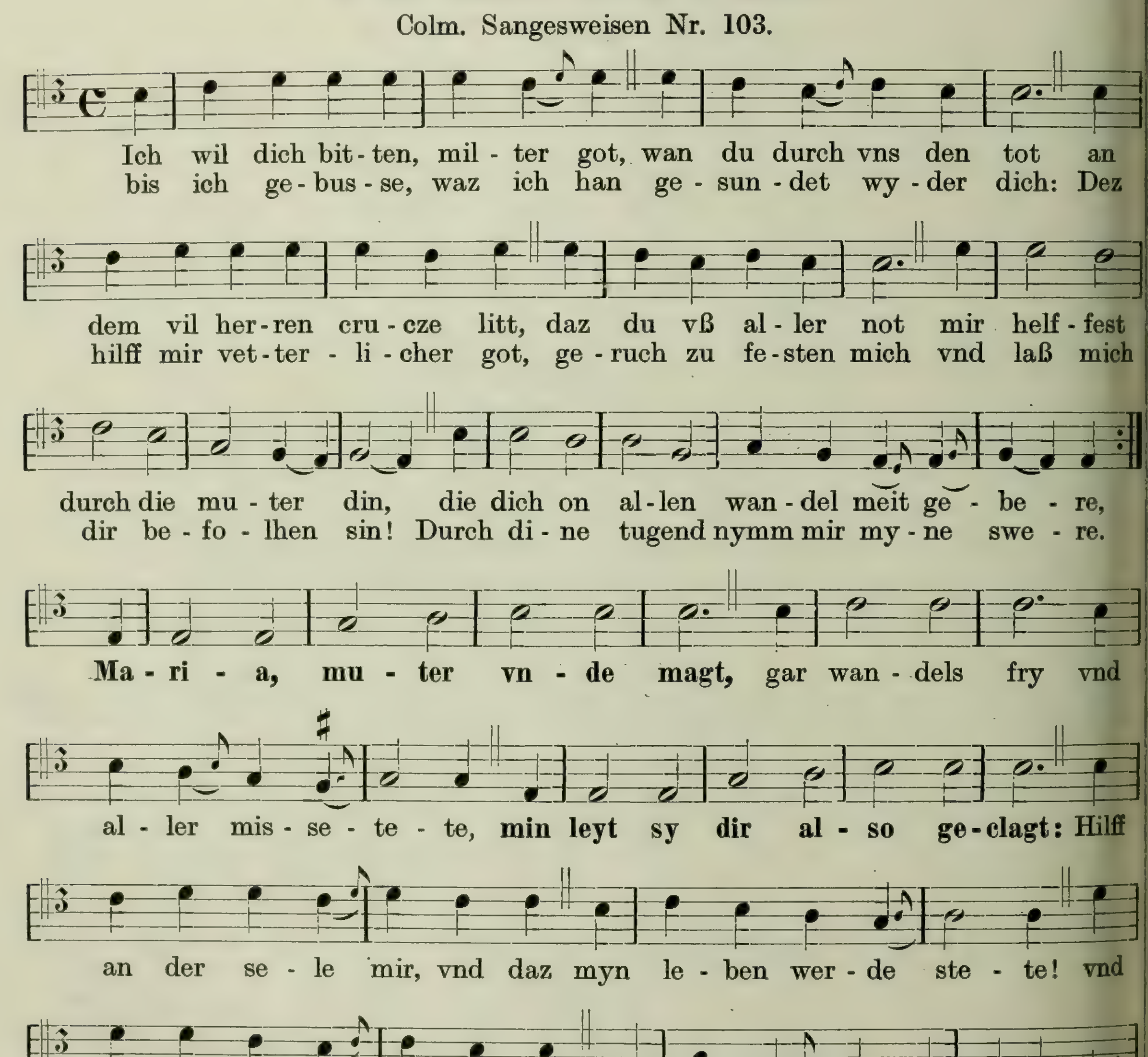
Johannes: Maria, moder und mayt (maget?) Unse grôße leyt sy dyr geclaget.

Das „Spiel von den klugen und den törichten Jungfrauen", den 24. April 1322 in Eisenach gespielt (vgl. Ettmüller, Herbstabende und Winternächte, III. 1867) setzt den Ruf als bekannt voraus.

Von den Minnesingern erwähne ich den alten Stollen und Frauenlob nach der Colmarer Handschrift (1896) und Vegeviur nach den Basler „Bruchstücken" mit den Melodien.

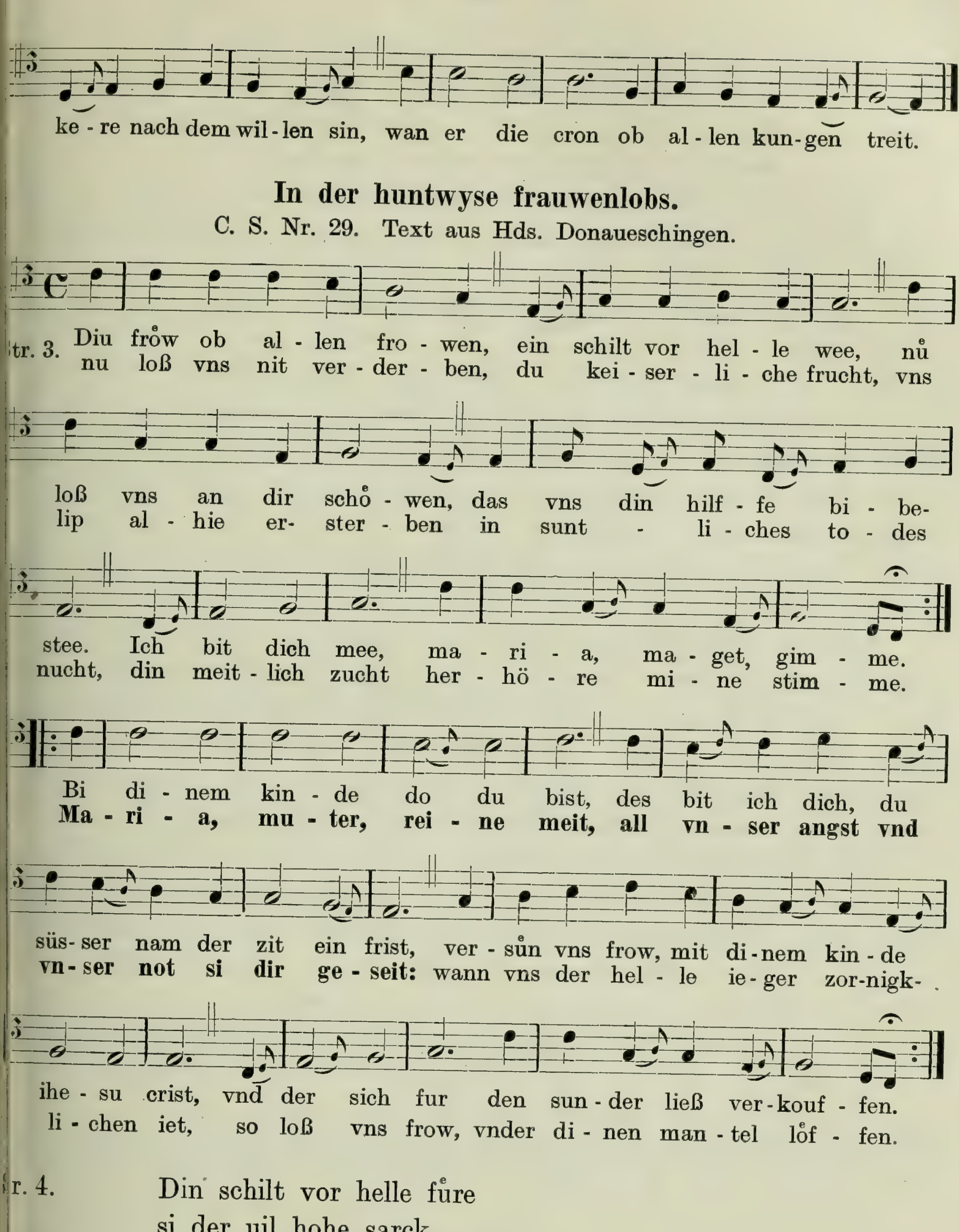
In der alment des alten stollen.

Colm. Sangesweisen Nr. 103.



In der huntwyse frauenlobs.

C. S. Nr. 29. Text aus Hds. Donaueschingen.



Str. 4.

Din schilt vor helle fůre
si der uil hohe sarck,
das ich mich, schǒpffer tůre,
demütigklichen ie verbarckg.
Er ist so starck, das er die vyend kan schǒchen
 vor minem legerbette
icht noch uil manger stat.
So ret die sele, rette,
maria, sůsse trinitat,
du frǒiden rat, din crafft sy wol kan sǒchen.

Des si gelopt din reinder nam,
der ie waz vnd ouch iemer ist am hochsten zam,
der och vff sinem rucken trug des cruczes stam,
damit er hellesmerczen kond verdringen.
Maria, muter, reine magt,
all mine angst vnd all min not si dir geclagt:
do mich der helle ieger zornigclichen iagt,
so losse mich vnder dinen mantel springen.

Das Marienlied der Basler Handschrift

(Universitätsbibliothek. Bruchstücke einer Minnesingerhds.)

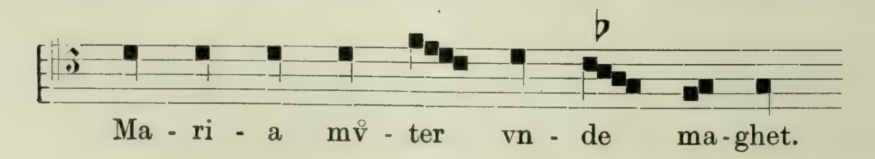
gehört dem Minnesange an. Als Dichter wird **Vegeviur** (am untern Rande von anderer Hand geschrieben, vegheuvr) genannt, ein Name, der an Helleviur der Jenaer Handschrift, Ausgabe Saran-Holz I, 1901, S. 56, erinnert. Vegeviur war (nach Karl Bartsch) aus Mitteldeutschland und lebte im 13. Jahrhundert.

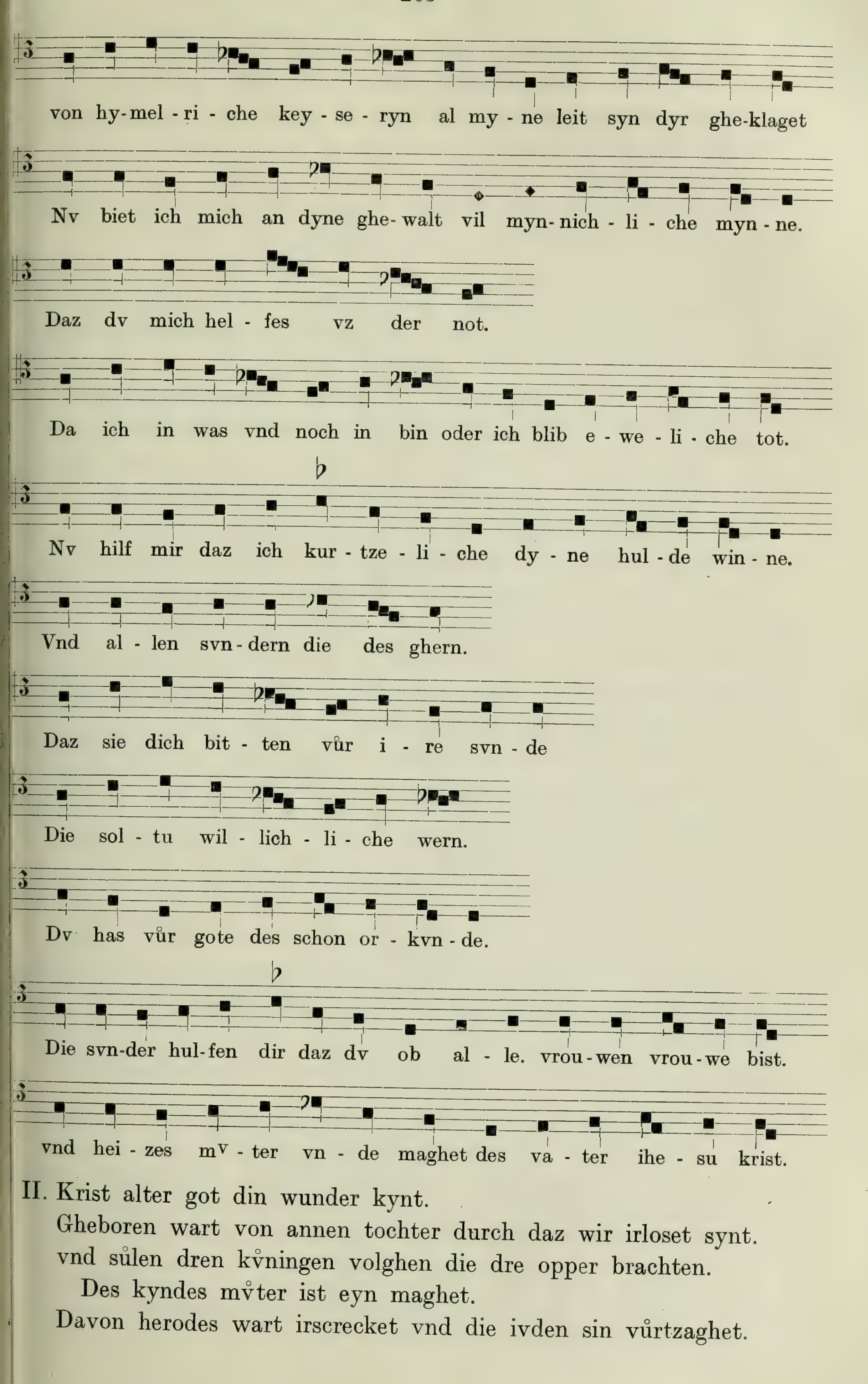
Nach der ersten Strophe sollte man vierzeilige Stollen annehmen, die Folgestrophen verbinden jedoch die zweite und dritte Zeile ohne Innenreim. Diese Folgestrophen sind ohne alle Sorgfalt gedichtet. Eine Anzahl Zeilen paßte ich, durchaus unkritisch, dem Metrum an, die handschriftliche Lesart steht als Anmerkung. Die siebente Strophe besteht nur aus einem Stollen und den letzten zwei Zeilen des Abgesangs.

Das Lied gliedert sich in der gewohnten Weise in zwei Stollen und den Abgesang. Der Abgesang bringt nur eine neue Melodiezeile, die übrigen bilden einen dritten Stollen, doch ohne die erste Zeile und mit Wiederholung der letzten (langen) Zeile:



Die ♭ über den h sind von mir gesetzt, die ♭ vor den h sind handschriftlich doch mit blasser Tinte geschrieben, also wohl nachträglich hinzugefügt.





II. Krist alter got din wunder kynt.
Gheboren wart von annen tochter durch daz wir irloset synt.
vnd sůlen dren kv̊ningen volghen die dre opper brachten.
Des kyndes mv̊ter ist eyn maghet.
Davon herodes wart irscrecket vnd die ivden sin vůrtzaghet.

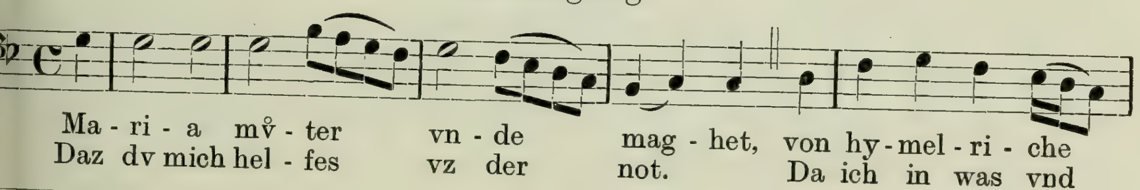
Danc habe mv̊ter vnde kynt daz sie adam bedachten
Vbr dry vnd drizich iar daz kynt
lie sich vůrkoufen vnd vůrraten.
Davon die ivdhn vůrvlůchet synt.
10 vnd alle, alle, die daz taten
Darnach der ivdhen vngheloube daz kint durch sin hertze stach.
von d'not div erdhe bebete vnd manich stein tzv̊brach.
III. Uil dick in herren ore gat.
Vil rvnens vnde des ghenv̊c daz machet al der valsche rat.
15 Der sich nicht selben ne vromt vnd schadhet manghem manne.
Daz rvnen mir ouch nicht behaghet.
Nv lobet myr eyn herre gůt der valsche rat ez wider saghet.
waz ghet vch an ghebet ir . . . so . . t ir ouch . . . banne
Ich wil wol sam die mv̊nche tůn
20 Den herren nuwe rete leren.
Man sol den mv̊nchen gheben korn
den singhern kleyder, daz myt eren
Eyn mv̊nich mac nicht of eym kirchov predghen eynes herren lob
So komt der singher herghevaren vnd ert der vursten hob
25 IV. Her was nicht e. in got gheschůf.
Darnach wart er vnd was doch nicht vnd wirt ouch nach der enghel rů
. . . Tzwivalt her kvmt da man bose vnde gůt sol teilen.
Tzwe worte darnach nymmer me.
Die kolben wirft man da vntzwey nv tzollet sie weiz V. irghe.
30 Ir slahet in der V. slet daz ez nymmer kan gheheilen
O we daz ich den selben sla
Der sich lie sla vůr myne svnde
Her slet vůrbaz dar nach den val
wirft er in tiefer helle grunde
35 Der mensche weiz nicht wie odr wenn her von der werlde scheidhen so
Vil sv̊zer got ghib vns gůt ende sich so tůstu wol.
V. Vivnf kloster die sint myr bereit.
In deme eynen bin ich nv daz ander swartze mônche treit.

---

6 Danc habe kynt vnde mv̊ter daz sie adam bedachten
7 Darnach vber dry vnde drizich iar lie sich daz kynt
8 vůrkoufen vnde vůrraten — 10 vnd alle die daz taten — 11 Do der ivdhen usw
13 Uil dicke in herren ore gat — 14 Rvnens vil vnde usw.
15 Der sich selben nicht ne vromt vnde schadhet manighem manne.
17 lobet myr usw. — 19 Ich wil sam die mv̊niche t . .
20 Den ivngen herren usw. — 22 den singheren kleyder daz ist myt eren
24 So komet die singher her ghe varn vnde eren der vursten lob.
32 der sich lie sla vůr alle myne svnde.

Daz dritte daz der apfel brach daz vierdhe hat div hitze
40 Da gotes vrivnt in vnd durch varen.
Sie rouwen in dem paradys got lie die segh'den scarfer haren.
Mit wunder wenn ich daran dhenke daz ich nicht enswitze
Daz vivnfte kloster ist der tron.
mit winkelmazen ausghevieret.
45 Jvncvrouwen vnde heilghen vil
mit den hat got sin rich getzieret
Vier erbevursten vnd ir ghlouben vielen dry tagh vnd dry nacht.
Swenn nyvn kor sint ghevullet so ist gotes wort volbracht,
VI. Ich bin eyn wol ghemaghet man.
50 vnd byn nicht wol ghevrivndet wie viel gůtes ich ouch inen gan.
Sie gunden myr der scalen wol vnd liez ich in din kerne
Ich han mit eren sie gheladhen.
Eyn schon gheheize daz wart myr doch liezen sie mich an dem schadhen.
Ich truwe nuzze het ich an dem hymel eynen sterne
55 Sich werlt diz kanstu daz ich mvz
von maghen dhvnkel vrivnden scheidhen.
han ich den scadhen, mv̊ghen sich
vil lutzel in dem vromen kleydhen
Ich weiz noch herren die mir helfen vnd mit truwen bi ghesten.
60 Durch waz sol ich die karghen bosen altzv̊ lange vlen.
VII. Hie vůr eyn gůt man hiez ionas
Der in der stat tzv̊ nynyve des sůzen gotes kroger was.
vnd rief die stat in viertzich taghen sol in abgrvnd sinken
die kvninge irscrucken sere vnde wordhen vil vnvro.
65 Durch vrůchten sie ghelouben, sprechen al ghemeine dho.

Übertragung.



44 Den got mit winkel mazen hat ghe . . .
46 mit den hat got sin riche wol getzieret
50 vnde byn nicht wol ghevrivndet wie viel ich in gůtes gan.
52 Ich han sie mit eren vil gheladhen. — 54 Truwe ich nuzze usw.
56 von maghen vnde von dhvnkel vrivnden scheidhen.
58 vil lutzel in dem vromen nuwe kleydhen
64 Die kvninge ir scrucken vnde wordhen vnvro.
65 Durch vrůchten sie ghelouben vntfienghen vnde sprechen al ghemeyne dho.

key - se - ryn, al my - ne leit syn dyr ghe - kla - get. Nv
noch in bin oder ich blib e - we - li - che tot. Nv

biet ich mich an dyne ghe - walt vil myn - nich - li - che myn - ne.
hilf mir, daz ich kur - tze - li - che dy - ne hul - de win - ne.

Vnd al - len svn - dern, die das ghern. Daz sie dich bit - ten
die sol - tu wil - lich-

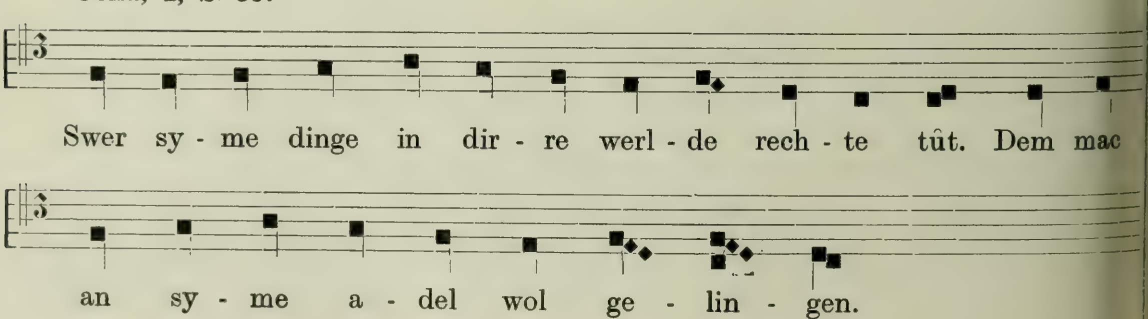
1. 2.
vůr i - re svn - de li - che wern Dv has vůr gote des

schon vr - kvn - de. die svn - der hul - fen dir daz dv ob
vnd hei - zes mv̂ - ter vn - de maghet des

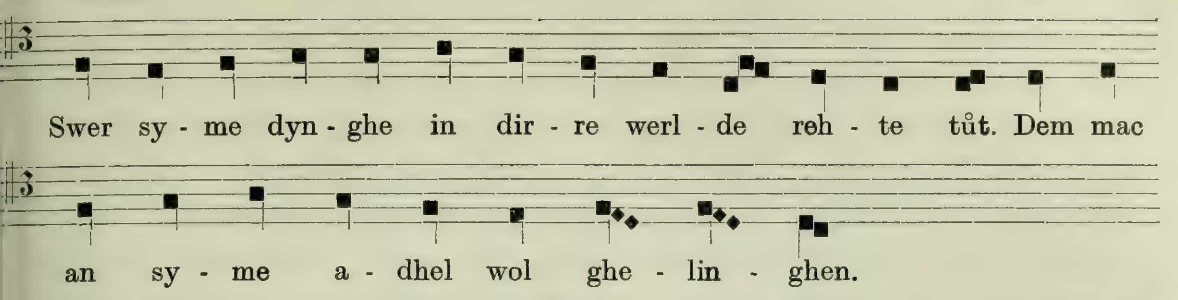
1. 2.
al - le vrou - wen vrou - we bist va - ter ihe - su krist.

Dem Marienliede gehen in den Basler „Bruchstücken" einige Strophe von Meister Kelin, die sämtlich auch in der Jenaer Liederhds. I, S. 31 f in gleicher Reihenfolge stehen, voraus. L. Sieber druckte sie, die übrigen mit dem „Marienliede" oder dem „Ruf" nichts zu tun haben, auch i Bartsch's Germania, 1880, S. 73 ff. ab. Wie gering die Unterschiede in Wort- und Notentext sind, eine Wiedergabe deshalb als überflüssig anzu sehen ist, zeigt folgendes Beispiel:

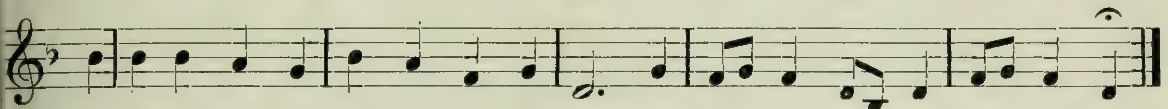
Jena, I, S. 35.







Den Schluß meiner kleinen Arbeit soll der „Ruf“ in einer Fassung us dem 17. Jahrhundert bilden. Die 12. Strophe eines 15 Strophen zähenden Liedes lautet bei Meister, kath.-deutsches Kirchenlied I, 1862, S. 413:



Ma-ri - a Got-tes Mut-ter, rei - ne Magd, all vn - ser noht sey dir ge-klagt.

Die Zeit der schriftlichen Fixierung dieser Melodie ist nicht auch die eit ihrer Entstehung, wir können vielmehr, die nachhaltige musikalische raft des deutschen Volkes berücksichtigend, ein sehr hohes Alter an-ehmen. Ob dieses Alter bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, ist eine rage, die ich nicht zu beantworten vermag.

---

arl Weinmann (Regensburg).

in unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris.

Ein halbes Jahrtausend liegt zwischen dem neuesten und dem ältesten usikalischen Lexikon; zwei der gelehrtesten Musiker der Gegenwart nd der Vergangenheit sind ihre Verfasser — Hugo Riemann und Jo-annes Tinctoris.

Das „Terminorum Musicae diffinitorium“ gilt bekanntlich als das nzige Werk des Tinctoris, welches zu seinen Lebzeiten im Druck erschien. war fehlt die Jahreszahl seines Erscheinens, und wir kennen nur den ruckort „Neapel“, aber Fétis hat den Beweis geführt, daß seine Heraus-abe ungefähr in das Jahr 1475 zu setzen ist. Alle anderen Ausgaben iner Schriften entstammen unserer Zeit. Die französischen Musikgelehrten erne und Choron ließen es bei ihren Editionen leider an kritischer ethode fehlen und dem verdienten Fétis, der eine Gesamtausgabe der-lben geplant hatte — auszüglich findet sich vieles in seiner «Histoire

générale de la Musique» (Bd. V)[1]) — entwand der Tod die Feder. Erst Ed. de Coussemaker gelang es in seinen „Scriptores de Musica medii aevi" (Paris 1876, Bd. IV) auf Grund der Handschriften in den Bibliotheken zu Brüssel, Gand, Bologna und Florenz elf Traktate zu edieren. Darum wird die erstmalige — wenn auch nur teilweise — Publikation eines der Allgemeinheit bisher unbekannt gebliebenen Traktates des Tinctoris für die musikalische Wissenschaft von um so größerem Interesse sein, als derselbe noch dem 15. Jahrhundert angehört und nur mehr in einem Unicum der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg vorhanden ist, wenigstens haben bis heute die übrigen Bibliotheken kein zweites Exemplar nachzuweisen vermocht.

Der Traktat — 6 Blätter in 4⁰ in kostbarem gotischen Druck — stellt einen Auszug dar aus einem nicht veröffentlichten Werke des Tinctoris „De inventione et usu musicae" und ist einem gewissen „Johannes Stokem, viro bene morato" gewidmet. Die Jahrzahl des Druckes fehlt, wir erfahren nur Datum und Ort der Abfassung (Ex Parthenope: quinto kalendas Februarij ...); aus dem Inhalt des den Traktat einleitenden Briefes jedoch ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit 1484 als Druckjahr. Proske fand den Traktat einem Werke des Gafurius „Musicae utriusque cantus practica" (Brixiae 1497) beigebunden und kopierte ihn „mense Augusti 1840"; bezüglich der Erwerbung des Originals selbst habe ich keine näheren Notizen vorgefunden. Eine kurze bibliographische Beschreibung des Druckes hat der † Bibliothekar Domdekan Dr. Jakob gegeben und demselben handschriftlich beigelegt; sie ist mit dem Datum 17. Juli 1863 gezeichnet. Auch in seinem 1885 erschienenem Werke „Die Kunst im Dienste der Kirche"[2]) zitiert Dr. Jakob mehrere Stellen. Weiter erwähnt ein Privatbrief (dat. 6. Juli Jan. 1871) des berühmten Bibliothekars am Liceo musicale in Bologna des Druckwerkes und nennt den Traktat „un tesoro inestimabile"; der erste Band seines 1890 erschienenen kostbaren Katalogs der Bibliothek des Liceo musicale[3]) weist abermals auf das Druckwerk hin. Sonst blieb der Traktat unbeachtet, bis ihm 1899 F. X. Haberl unter Benützung der Notizen von Proske und Jakob im Kirchenmusikalischen Jahrbuch[4]) eine eingehende Studie widmete mit wertvollen Mitteilungen über das Leben und Wirken des Tinctoris, welche P. Utto Kornmüller in seinen Abhandlungen über „Die alten Musiktheoretiker" (18. Jahrg. 1903) noch weiter ergänzte; leider war da

[1]) Auch in Riemanns „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert" (Leipzig, 1898.)

[2]) Landshut, Jos. Thomann. — [3]) Libreria Romagnoli dall'Aqua.

[4]) Begründet von F. X. Haberl, herausgegeben von Karl Weinmann, Regensburg, Friedr. Pustet.

mals Dr. Haberl eine Publikation des Traktates aus verschiedenen Gründen nicht möglich. Wenn mitunter andere Musikhistoriker auf denselben zu sprechen kommen, so konfundieren sie meistens das größere Werk des Tinctoris mit diesem Auszug.

Was den Inhalt des Traktates usw. anlangt, so verweise ich auf die oben erwähnte Studie Haberls und begnüge mich hier als Probe aus dem 1. Buch das 4. Kapitel wiederzugeben, von dem Riemann sagt (Musik-exikon, v. Tinctoris) daß es „hochinteressante Aufschlüsse über die Instrumente der Zeit gibt". Tinctoris zieht ja in keinem seiner anderen Werke die Instrumentalmusik in den Kreis seiner Betrachtung, und so glaube ich damit zugleich einen Beitrag zur Instrumentenkunde des 5. Jahrhunderts zu geben und zu Sebastian Virdungs „Musica Getutscht ınd ausgezogen" (1511) Ergänzungen zu bieten.

Das Kapitel selbst folgt in genauer Abschrift; nur die zahlreichen bbreviaturen der damaligen Zeit habe ich aus drucktechnischen Gründen ufgelöst. Die übrigen Kapitel des Traktates hoffe ich in den nächsten ahrgängen des Kirchenmusikal. Jahrbuchs zu veröffentlichen.

Ex libro quarto.

Quid sit lyra populariter leutum dicta: quid etiam quelibet instruıentalis species ex ea producta: utpote (juxta linguam vulgarem) viola: becum: ghiterra: cetula: et tambura: a quibus omnia hec inventa: quot ıordas et qualiter ordinatas primum habuerint: et nunc habeant. Capiılum quartum.

> [1])Lyra est instrumentum: ex ligno concavo in modum testudinis formatum: circa medium habens orificium: et collum oblongum: super quod chorde ab infima parte ejus juxta orificium emergentes: usque ad summam equaliter tenduntur.

Et hanc sonitor manu sinistra non modo sustinet: verum etiam gitorum ipsius attactu: chordas deprimit ac elevat. Altera vero: aut gitis ejus aut plectro: chordas ipsas percutit. Unde Ovidius in undecimo etamorphoseos de Phoebo lyricine loquens ait:

> Instructamque lyram geminis ac dentibus indis
> Sustinet a leva: tenuit manus altera pelctrum. (sic!)

Est que plectrum: quo chorde pulse ad sonum emoventur. Cujusodi apud nos sunt penna et arculus: apud antiquos pecten. De quo rgilius.

> Jamque eadem digitis jam pectine pulsat eburno.

---

[1]) Die Initialen bei den einzelnen Kapitel-Anfängen fehlen durchwegs; sie sollten enbar später durch den Illuminator hergestellt werden.

Porro lyram (Heradostenis poete greci testimonio) primum a Mercuri
fuisse inventam hoc modo dicunt. Quom Nilus regrediens in suos meatus
varia in campis reliquisset animalia: relicta etiam testudo est. Quae post
quam putrefacta fuisset: et nervi ejus remansissent extenti inter corium
percussa a Mercurio sonitum reddidit. Ad cujus speciem lyram ipse fecit
Unde Horatius ad eum plurium et aliarum rerum inventorem: sic in odi
concinit.

Mercuri facunde nepos Atlantis
Qui feros cultus hominum recentum
Voce formasti catus et decore
More palestre.
Te canam magni Jovis ac deorum
Nuntium: curveque lyrae parentem:
Callidum quicquid placuit jocoso
Condere furto.

Et in hujusmodi lyra: septem chordas inter se tonis ac semitoni
differentes tetendisse fertur: vel ad imitationem septem orbium planetarun
quos (ut supra dictum est) septem diversos edere sonos Pythagorei co
tendunt: vel ad honorem septem pleiadum Atlantis avi ejus filiarur
Dicente ad illum Ovidio: septena putaris.

Pleiadum numero fila dedisse lyre.

Sed quom ipse septem chorde: per tonos ac semitonia discrepante
non omni composito cantui suppetebant: quinque et aliquando sex princip
lium ordinatio ea subtilitate a posteris (ut reor) Germanis inventa est:
duabus mediis ad ditonum: ceteris vero ad diatessaron temperatis: ly
sit perfectissima. Quin ut fortiorum habeat sonum: cuilibet istarum chordaru
una conjungitur: que ei (excepta duntaxat prima) ad diapason contemp
ratur. His autem chordis ex arietum intestinis communiter factis: su
qui germanica inventione: gravissime quandam aliam ei per diapason co
sonantem adjiciunt eneam: Qua concentus non modo itidem fortic
verum etiam longe suavior efficitur. Et quia (sicut prediximus) lyra h
in formam testudinis condita sit: testudo a poetis sepenumero vocat
Unde Virgilius de Orpheo ad Euridicem ejus conjugem.

Ipse cava solans egrum testudine amorem
Te dulcis conjunx: te solo in littore secum
Te veniente die: te discente canebat.
Et Flaccus ad ipsam lyram per prosopopeiam:
O decus phebi: et dapibus supremi
Grata testudo Jovis: o laborum
Dulce lenimen: mihicunque salve Rite vocanti.

Quinetiam: lyra (si porphyrioni credimus) dicitur barbitus. Ad quem ipse Flaccus per eandem figuram.

> Poscimus (si quid vacui sub umbra
> Lusimus tecum) que et hinc in annum
> Vivat et plures. age dic latinum Barbite carmen.

Verum: nunc vulgus eam ubique leutum appellat. Et forsan ad lifferentiam quorumdam aliorum instrumentorum: que ex ipsa lyra: progressu temporis apud diversas regiones inventa sunt. Siquidem: hispaiorum invento: ex lyra processit instrumentum quod ipsi ac Itali violam Gallici vero dimidum leutum vocant. Que quidem viola in hoc a leuto liffert: que leutum multo majus ac testudineum est: ista vero plana: ac ut plurimum) ex utroque latere incurvata. Alia tamen viola est: a grecis (ut ajunt) comperta: non solum forma (sicut illa) differens a leuto: ed etiam chordarum dispositione ac pulsatione. Enimvero: sive tres ei sunt horde simplices ut in pluribus: per geminam diapentem: sive quinque ut in aliquibus) sic et per unisonos temperate: inequaliter hoc est tumide unt extente: ut arculus (quom corda ejus pilis equinis confecta: sit ecta) unam tangens: juxta libitum sonitoris: alias relinquat inconsussas. Extractum est et lyra: aliud instrumentum minus: ab aliis Gallicorum qui id excogitarunt: rebecum: et ab aliis marionetta nuncupatum. Quod nstar leuti testudineum: chordas que vel arculo tanguntur (ut predicta iola) tenet adaptatas. Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghiterra: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodiisse nanifestissimum est hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et ormam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit. Ab ipsa etiam lyra intrumentum aliud processit: ab Italis qui hoc ompererunt cetula nominatum. Supra quam quatuor enee vel calibee horde: ad tonum et tonum: diatesseron: ac rursus tonum: communiter lisposite tenduntur: pennaque tanguntur. Et hec ipsa cetula plana xistens: quasdam elevationes ligneas quas populariter tastas appellant: n collo proportionaliter habet ordinatas. Contra quas chorde digitis ompresse: sonum: vel sublimiorem vel humiliorem efficiunt. Illud autem xile ac parvum instrumentum: quod Turcharum exiliori ac minori ingenio: x lyra itidem tractum: eorum lingua tambura nuncupatur: formam quasi oclearis magni continens: tres chordas habet ad diapason: diapenten: ac iatessaron contemperatas: digitis aut penna ad sonandum impellendas. Quorum omnium instrumentorum: alia (secundum chordarum quantitatem t numerum) ad quatuor cantuum partes: immo ad plures (ubi sonitoris ngenium et ars corresponderent) perfectissime premendas: alia ad tres: lia ad duas: alia saltem ad unam: accommodabilissima sunt.

Friedrich Spitta (Straßburg).

Die Liedersammlung des Paul Kugelman.

Über Hans Kugelman, obersten Trompeter des Herzogs Albrecht von Preußen, berühmt als Verfasser oder Bearbeiter der Melodie des evangelischen Kirchenliedes „Nun lob mein Seel den Herren“, findet man unter „Kugelmann“ in H. Riemanns Musik-Lexikon, 7. Auflage, berichtet. Von seinen beiden, ebenfalls als Musiker tätigen Brüdern, Melchior und Paul, überlebte letzterer die beiden anderen. Er hat sich nicht bloß als Komponist hervorgetan, sondern vor allem durch Herausgabe einer Sammlung zeitgenössischer Kompositionen, die als Quelle für die Dichtung und Musik des 16. Jahrhunderts noch keineswegs ausgeschöpft ist. Über dieses Werk sind so viele ungenaue und verwirrende Mitteilungen bis in die neuesten Publikationen hinein gemacht worden, daß zur Verhinderung weiterer Konfusion der Sachverhalt endlich einmal festgestellt werden muß.

Die Besitzerin dieses seltenen, scheinbar nur noch in einem Exemplare vorhandenen Werkes ist die Bibliothek des Königlichen Gymnasiums in Thorn. Es hat folgenden Titel:

Etliche Teutsche Liedlein / Geist
lich vnd Weltlich / mit Drey / Vier / Fünff vnnd Sechs
stimmen / auff alle Instrument zugebrauchen / Mit fleiß zusammen
gelesen / vnd vor nie als ytzo / durch F. D. zu Preussen Trom
meteren Paul Kugelmann Inn druck gegeben.
Gedruckt zu Königsperg inn Preussen
bey Johann Daubmann.

Die den Noten voranstehende interessante Dedikation an Herzog Albrecht hat folgenden Wortlaut:

Dem Durchleuchtigsten Hochge
borenen Fürsten vñ Herrn / Herrn Albrechten dem Eltern
Marggrafen zu Brandenburg / in Preussen / zu Stettin / Pommern
der Cassuben vnd Wenden Hertzogen / ꝛc. Burggrafen zu
Nüremberg vnnd Fürsten zu Rügen / ꝛc. meinem
genedigsten Fürsten vnnd Herrn.

DVrchleuchtigster Hochgeborner Fürst / Genedi || gster Herr / Ewer Fürstlichen Durchleuchtigkeyt sind meine vnderthenige / gehorsame vnnd schuldige dienst in alleweg zuuoren bereyt / gnedigster Herr / nach dem nun mehr offentlichen am tage / wie gantz gnedig / vnd Fürstlich / E. F. D. meine

geliepte brüder die Kugelmenner selige / Inn allewege gemeinet / das der
selbigen viel / wie ich dann des auch vor meine geringe person / warhaff-
ige zeugnus geben muß / an jrem Fürstlichen vnd hochlöblichen hoff al-
nier biss inn die gruben / mit aller jrer noturfft vnnd wolfart / nicht allein
rhalten / sonder auch viel vncosten auff sie gewendet / damit sie vnder
die lobliche kunst der Music gekomen / vnd E. F. D. vor andern Fürsten
nd Herren dienen mögen / der wegen sie sich auch / wie sich dann E.
'. D. des gnedigst zu erinnern / (one einigen rhum zu reden) jderzeit
eflissen / wie sie gegen solche E. F. D. gnedigst erzeigte wolthatt mit
ren / getrewen diensten in vnderthenigkeit danckbar erfunden wurden /
velchs mich auch nicht wenig bewegt / vnd zu hertzen gangen / weil E.
'. D. sich auch meiner geringen person mit gnaden angenomen / das ich
ermittelst Göttlicher vnnd E. F. D. Gnediger hulff vnnd vncosten biß herr
nnd noch erhalten / dafür ich dann auch gegen / dem lieben Gott / vnd
. F. D. vnderthenigklich / vnd mit höchstem fleiss danckbar zusein mich
chuldig erkennen muß / vnd aber ich als ein junger man / vnd E. F. D.
eringster diener einer / vber mein gebürende vnd gewonliche dienst / deß
uff wartens vnd anderen fleisses gegen E. E. D. mich im wenigsten gnug-
m danckbar erzeigen kan / so hab ich doch / wie wol nicht mit geringer
eschwer vnnd sorge / in betrachtung meiner jugent (Die sunderlich in der
blichen kunst der Musica / leichtlicher vnnd viel ehr als die alten wol-
übten jrren vnd felen kan) etliche wenige stücklein vnnd gesenge / den
ehrerer theil meiner eigen Composition / vnnd dann etliche meiner Got-
ligen brüder / so sie in E. F. D. diensten gemacht / vnd vorhin nit auß-
ngen / zusamen gezogen / vnd in druck gegeben / vnd dieselbe meine ge-
ıgschetzige arbeit der Musica E. F. D. als meinem Gnedigsten Herrn / zu
hen Fürstlichen ehren / in aller vnderthenigkeit hiemit dediciren wollen /
anmerckung das E. F. D. je vnnd allewege dieselbig kunst vor andern
irsten / etc. hoch geachtet / vñ mit großem vnkosten gnediglichen gefürdert /
ıd erhalten / wiewol die selb arbeit vnd Composition wie gesagt / gegen
zelte E. F. D. grosse wolthaten / vnkosten vñ gnedigen willen / gantz
ringe zu halten / so ist es doch darumb geschehen das ich gegen E. F.
so gar undanckbar nicht vermerckt / vnd das mein vndertheniger vnd
trewer wille dardurch gnediglichen erspürt wurde / gantz vnderthenigk-
hen bittende E. F. D. wollen diese meine geringe vñ schlechte, jedoch
ntz vnderthenige vnd wolmeinende arbeyt vnd Compositz / zu gnedigem
nck annemen / vñ jr die selbige in gnaden gefallen lassen / wo auch in
ser meiner arbeit vnd Composition ichts versehen oder geirret / vnd
ent ein mangel gespürt / oder gefunden wurde / solchs mir in gnaden
gut halten / vnd meiner jugent dasselb zu vnd beymessen / daneben
in gnedigster Fürst vñ Herr sein vnd bleiben. / das wil ich in aller

vnderthenigkeit meins höchsten vermögens jederzeyt gehorsamlich vnd willig verdienen. Datum Königsperg inn Preussen den 4. Junij. Anno 1558.

E. F. D.

Gehorsamer vnd getrewer diener
Paul Kugelman
Trom̃etter.

Aus dem Titel ergibt sich, daß diese Sammlung nicht in Augsburg gedruckt worden ist wie des Hans Kugelman Chorbuch vom Jahre 1540[1]) sondern in Königsberg. Dörings Vermutung, daß dieses der erste Notendruck in Preußen gewesen sein möchte[2]), wird weiter unten als unwahrscheinlich erwiesen werden. Zweifellos unrichtig ist, daß die Sammlung 1560 herausgekommen sei, wie Döring behauptet und Koch und Kümmerle einer dem anderen nachschreiben. Der Titel trägt überhaupt keine Jahreszahl; die Dedikation aber hat die Unterschrift „den 4. Junij. Anno 1558". Da der erste Halbbogen (a) das Register für das ganze Werk bietet, so muß er zum Schluß und kann nicht zum Beginn gedruckt sein. Es liegt also kein Grund vor, mit dem Datum für die Herausgabe des Werkes über das Jahr 1558 hinabzugehen. Dagegen trägt der Einband des Thorner Exemplares die Jahreszahl 1560. Außerdem ist den gedruckten Noten noch eine Sammlung geschriebener angebunden, auf deren erstem Blatte steht

Volgen etzliche Geschrie || bene Stücklein. 1560.

Beachtenswert ist noch, daß in der breiten Zierleiste des Titelblattes, die die Angabe der Stimme (Discant, Altus, Tenor, Bassus) trägt, auf einem Schilde die Zahl 1552 steht, die allerdings in der Baßstimme beseitigt worden ist. Hieraus ergibt sich, daß man jene Zierleiste bereits früher gebraucht hat, da sich der Druck der Kugelmanschen Sammlung doch schwerlich durch 6 Jahre hingezogen haben wird, und daß man dann bei der späteren Verwendung die nicht mehr zutreffende Jahreszahl, von der Baßstimme abgesehen, zu löschen vergessen hat. Somit dürfte der Meinung Dörings zuwider, der erste Notendruck in Preußen nicht erst in das Jahr 1560 (bezw. 1558) fallen.

Vollständig in die Irre führt die Berichterstattung von Koch und Kümmerle betreffs des Inhalts der Kugelmanschen Sammlung: „Unter 12 Nummern, worunter 24 vorher noch ganz unbekannte sich finden, gibt Paul Kugelman hier 16 eigene Tonsätze nebst einem von seinem Bruder

[1]) So S. Kümmerle, Encyklopädie der Evangelischen Kirchenmusik I, S. 84f. In diesem Stücke hat E. E. Koch, Geschichte des Kirchengesangs I, S. 462 das Richtige, während er in den weiter zu besprechenden Punkten die Quelle für die falschen Daten Kümmerles gewesen ist.

[2]) Choralkunde in drei Büchern, Danzig 1865. S. 76f.

Bruder Hans und einem von einem weiteren Bruder Melchior.“ Nun heißt es aber im Titel der Sammlung, daß die Kompositionen „vor nie als ytzo“ in Druck gegeben seien, und im Vorwort wird wiederholt, daß sie „vorher nit außgangen“. Damit reimt sich nicht, daß nur 24 Nummern bisher unbekannt gewesen seien. Ferner ist die Gesamtzahl 191 schlechterdings nicht herauszubringen; der gedruckten Stücke sind es 121, in dem geschriebenen Anhang stehen 66 numerierte, 22 nicht numerierte, und in der Tenorstimme allein ganz am Schluß des Heftes noch 3 Stücke, das gibt im ganzen 212 Stücke. Noch rätselhafter ist das, was über die Beteiligung der drei Brüder Kugelman an den Kompositionen der Sammlung gesagt wird. Mit den geschriebenen Noten, wo Paul Kugelman viermal als Verfasser genannt wird[1]), erscheint er nicht bei 16, sondern bei 92 Stücken als der Komponist, seine beiden Brüder nicht bei je einem, sondern Hans bei 2, Melchior bei 9.[2]) Die Angaben von Koch und Kümmerle, die sich schlechterdings mit dem Inhalt der Kugelmanschen Sammlung nicht in Übereinstimmung bringen lassen, lauten so bestimmt, daß man auf den Gedanken kommen könnte, sie bezögen sich auf eine andere Sammlung, und es läge hier eine Verwechselung vor.

Es scheint indes alles auf eine leichtsinnige Verwendung der Berichterstattung Dörings zurückzugehn. Dieser zählt 121 gedruckte Nummern und 70 geschriebene; das summiert Koch zu 191. Nun steckt aber offenbar in 70 ein Druckfehler: wie man auch zähle, 90 oder 91 kommt heraus. Waren Koch und Kümmerle nicht in der Lage, ohne Einsicht in den Originaldruck den Druckfehler bei Döring zu verbessern, so ist Koch ganz allein schuld an einem groben Mißverständnis Dörings, das ihm Kümmerle ruhig nachgeschrieben hat. Döring bemerkt: „Dies Werk enthält unter überhaupt 121 gedruckten Nummern 20, und unter 70 (richtiger 90) im Anhang zusammengeschriebenen Stücken 4 bisher noch unbekannte Tonsätze zu Kirchenmelodien, darunter 16 von dem Herausgeber, je einen von dessen damals schon verstorbenen Brüdern Hans und Melchior Kugelman, einen von Jörge Wonhardt, die übrigen von ungenannten Tonsetzern“. Die „bisher unbekannten Tonsätze“ versteht Döring natürlich von der Zeit, wo er diese Worte niederschreibt, nicht aber von der Zeit der Veröffentlichung des Paul Kugelman. So erklären sich die mit dem

[1]) No. 29. 43. 46. 47. Zu No. 29 bemerkt die Alt- und Baßstimme: Paul Kugelman, anno 1558 den 16 Mary; zu No. 46 die Tenorstimme: „P K 59. 29. Sep.“ zu No. 47 ebenfalls der Tenor: „Paul Kugelman den 22 Julij Anno 1560.“

[2]) Sonst kommt Jörge Wonhart, bei 6 Stücken vor, Caspar Halbleben bei 2, Paulus Hofhamer bei 1, Johannes Denstadt bei 3, Caspar Otmayr bei 1, Herr Michel Turrherr auffm Berg bei 1, Jörge Hack bei 1, Thomas Hornerus bei 1. Ohne Namen sind 3 Stücke.

Inhalt der Sammlung schlechterdings nicht in Übereinstimmung zu bringenden Angaben Kochs und Kümmerles.

Zu einer nicht minder großen Konfusion hat Döring selbst den Anlaß gegeben. R. Eitner, der in seiner Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Berlin 1877) nur die Sammlung des Hans Kugelman aus dem Jahre 1540 erwähnt, berichtet im Biographischen-Bibliographischen Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten V, 470 (im Jahre 1901) auch über Paul Kugelman und zitiert als dessen Werk die Neuen deutschen Liedlein und vermutet, daß deren Druck sich in Königsberg befinden werde. Er beruft sich dafür auf einen Aufsatz von G. Döring „Die Musik in Preußen im XVIII. Jahrhundert", der sich im ersten Bande der Monatshefte für Musikgeschichte 1869 No. 10, S. 147ff. befindet. Hier findet sich auf S. 148 folgender verhängnisvolle Satz: „Die Zeiten waren vorüber, in denen der kunstsinnige Herzog Albrecht das von seinem ‚obersten Trometer' Hans Kugelman verfaßte erste preußische Choralbuch in den Druck beförderte und in denen Seiner fürstl. Durchlaucht Trometer Paul Kugelman, ein Bruder des Vorgenannten, in der Vorrede zu seinen ‚Neuen deutschen Liedlein' dankend erwähnt, daß der ‚selige Marggraf' viel Unkosten auf ihn gewendet, damit er in die löbliche Kunst gekommen, und daß er auch bis an ihr Ende sein in der Kapelle angestellter Bruder[1]) ‚die Kugelmänner selige' mit ‚aller Nothdurft' unterhalten". Die Sammlung Paul Kugelmans aus dem Jahre 1558 hat den Titel „Etliche teutsche Liedlein", nicht „Neue deutsche Liedlein". Letzteres scheint eine spätere Sammlung zu sein, da in deren Vorworte vom „seligen Marggrafen" die Rede sein soll, der 1568 gestorben ist. Auf diese Notizen hin habe ich jahrelang nach den Neuen teutschen Liedlein von P. Kugelman gesucht, aber nirgends die leiseste Spur davon entdeckt. Das hat mich zuletzt gegen die Angaben von Döring skeptisch gemacht, um so mehr als seine Arbeit ein nachgelassener Aufsatz war, an den er, der gründliche Kenner der Musik in Preußen, offenbar die letzte revidierende Hand nicht mehr hat anlegen können. Auffallend ist es schon, daß Döring in jenem Zusammenhang, wo er Hans Kugelmans Sammlung von 1540 erwähnt, Paul Kugelmanns Sammlung von 1558, die er mit jener in seiner Choralkunde auf demselben Blatte besprochen hat, nicht berücksichtigt haben sollte, sondern statt dessen, ohne weitere Quellenangabe und sonstige Bemerkung eine Sammlung aus der Zeit nach dem Tode des Herzogs, von der in der einschlägigen Literatur bisher nicht ein Wort zu lesen gewesen war. Man muß also annehmen, daß Döring, als er den verhängnisvollen Satz niederschrieb, nach dem Gedächtnis zitiert und sich dabei ein um das andere

[1]) Offenbar Druckfehler für: „seine . . . angestellten Brüder".

[al versehen hat. Döring, 1801 geboren, stand bei Abfassung des Aufsatzes m Ende der Sechziger. Er hat also einen ungenauen Titel der Sammlung ngegeben; hat aus dem „Marggrafen", dem Kugelman bei Lebzeiten ine Sammlung dedizierte, den „seligen Markgraf" gemacht. Auch was öring sonst aus Kugelmans Vorrede mitteilt, ist, wie man bei Vergleichung er oben abgedruckten Dedikation sehen wird, sehr ungenau, obwohl durch nwendnung von Anführungszeichen der Eindruck erweckt wird, als ob öring buchstäblich genau zitiere; es heißt dort nicht „die Kugelmäner lige" sondern „die Kugelmenner selige"; nicht mit „aller Nothdurft" ndern „mit aller jrer noturfft"; vor allem aber wird von Döring auf aul Kugelman bezogen, was dieser in bezug auf seine Brüder aussagt. rotzdem ist doch wohl nicht daran zu zweifeln, daß er den Text der ammlung vom Jahre 1558 im Sinne gehabt hat, wenn ja auch die ab-rakte Möglichheit besteht, daß das Vorwort seiner späteren Sammlung ch an dasjenige einer früheren angeschlossen hat.

Es wird also in Zukunft, wo von den musikalischen Sammelwerken s 16. Jahrhunderts berichtet werden wird, dem Paul Kugelman nur die ie Sammlung „Etliche teutsche Liedlein" zugewiesen werden dürfen: i Werk, das sich als gleichwertig neben der bekannten Sammlung von ans Kugelman aus dem Jahre 1540 sehen lassen darf und seinem Ver-sser einen Platz sichert unter den bedeutenderen Musikern seiner Zeit. elleicht bieten vorstehende Zeilen einen bescheidenen Beitrag zu der zu vartenden achten Auflage des Riemannschen Musik-Lexikons.

Michel Brenet (Paris.)

Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France.

L'autorité du Dr. Hugo Riemann a largement contribué à faire admettre par les musicologues ce principe historique nouveau et très important, que le mélange des voix et des instruments a été pratiqué depuis le moyen âge, de manières diverses, soit par la volonté des compositeurs, qui destinaient à l'exécution instrumentale une partie dans leurs pièces harmoniques, soit par l'initiative des interprètes, qui s'arrogeaient le droit de remplacer une ou plusieurs voix par des instruments équivalents. Ce dernier procédé, toléré ou subi plutôt qu'approuvé par les compositeurs,

a été employé de tous temps; nous le voyons sévir avec intensité, dans notre pratique musicale actuelle, sous la forme des arrangements et des transcriptions que multiplient les éditeurs pour tirer tout le gain imagi-nable des œuvres dont ils se sont assuré la propriété; à leurs méfaits s'ajoutent ceux d'une certaine catégorie d'amateurs qui, pour exécuter eux-mêmes telle musique entendue au concert ou au théâtre, s'attellent à trois ou quatre autour d'une partition réduite pour le piano, et s'emparent chacun de ce qui est noté dans la clef qu'il connaît. Ce sont de pareils amusements que représentent souvent les tableaux, les estampes des an-ciennes écoles, invoqués actuellement comme des documents irréfragables et qui sont tels, en effet, à certains points de vue, mais que l'on n[e] saurait trop se garder de prendre pour base des exécutions modernes d[e] musique ancienne, ni trop s'efforcer de contrôler par la recherche d[e] témoignages écrits.

Lorsque Froissart, dans ses *Chroniques,* raconte les préparatifs de l[a] bataille navale qui eut lieu le 29 août 1350, entre les Anglais et les Es-pagnols, et qu'il écrit: «Si se tenoit li rois d'Engleterre ou chief de s[a] nef, vestis d'un noir jake de veluiel . . . . Et faisoit ses menestrelz corne[r] devant lui une danse d'Alemagne, que messire Jehan Chandos, qui l[à] estoit, avoit nouvellement raporté. Et encores par esbatement il faisoi[t] ledit chevalier *chanter avoech ses menestrelz,* et y prendoit grant plai-sance, ...» [1]) — nous avons dans ce passage une très intéressante et trè[s] précise mention de musique vocale accompagnée, au milieu du XIVe siècle. Il s'agit là de musique profane. Peut-on trouver chez les historiens, che[z] les poètes, dans les documents administratifs, dans les registres de comptes des textes analogues, concernant la musique religieuse et permettant d[e] désigner l'époque où l'usage des instruments d'orchestre s'introduisit, e[n] France, dans les cérémonies du culte catholique?

Nous laisserons de côté les prohibitions formulées par les Pères o[u] les Conciles: ce qu'il importe de savoir, c'est quand et comment le clerg[é] fut conduit précisément à les enfreindre ou à les oublier. On remarquer[a] toutefois que la célèbre décrétale de Jean XXII, de l'année 1324—132[5] qui décrit et condamne en termes si complets et si clairs les raffinemen[ts] nouveaux de la musique figurée, ne contient pas d'allusion au jeu d[es] instruments. [2]) Cette abstention est significative. Evidemment, à cet[te] époque, la musique religieuse était encore exclusivement vocale, sauf e[n] quelques églises où se voyaient depuis peu les premières orgues.

---

[1]) Froissart, *Chroniques.* édit. S. Luce, t. IV, p. 91.

[1]) Le texte latin de cette décrétale a été souvent publié. M. Gastoué l'a r[e-]produit avec une traduction plus exacte et plus musicale que les précédentes, da[ns] la *Rivista musicale italiana,* t. XI, 1904, p. 272.

Quelques auteurs ont cru trouver cependant dans un document de la n du XIIIe siècle, — la traduction française de la Vie de St Louis, de ruillaume de Nangis, — l'indication de l'emploi d'une trompette à «triple ube» ou à «triple courbure», dans le service religieux. Cette assertion ésultait d'une fausse interprétation donnée au mot *treble* par des savants u XVIIIe siècle, complètement ignorants de la musique médiévale. Le exte de Guillaume de Nangis qui reproduisait presque littéralement un exte antérieur de Geoffroy de Beaulieu ne faisait pas mention de musique t se bornait à attester la solennité et l'éclat donnés par le pieux roi aux ffices religieux; la version française était une amplification où des termes usicaux apparaissaient pour appuyer sur cette idée de solennité: «Comme evotement il fit chanter la messe et solempnement glorieuses vespres et atines et tout le service à chant et à deschant, à ogre et à treble, ce ueent tesmongnier cil qui i furent»[1]. Dans les notes et le glossaire ui accompagnaient l'édition de 1761 de cette Vie de Saint Louis, le mot *eble* était traduit une fois par «instrument à cordes», une fois par «in- rument à vent»; ce dernier sens fut adopté par Carpentier, le conti- uateur de Du Cange et, d'après lui, par J.-A. de la Fage et par Ambros[2]. n 1889, le Dr. Hermann Eichborn essaya de deviner quelle pouvait avoir é cette trompette, d'un usage «tout-à-fait inusité» dans la musique église[3]. Par le rapprochement d'exemples littéraires dont le nombre ourrait être augmenté, nous croyons avoir alors démontré[4] que le mot *eble*, équivalent du latin *triplum*, avait une signification uniquement har- onique et vocale, qui ne permet aucune hypothèse quant à l'emploi d'un strument quelconque, avec l'orgue, dans le service religieux.

Il faut arriver à une époque plus récente pour voir les ménétriers joindre aux cortèges pieux, processions ou pèlerinages; mais le clergé, ui les y appelle ou les y reçoit, ne leur permet point d'entrer dans l'en- inte sacrée. L'orgue seul y obtient droit de cité. La première raison de ce loix exclusif n'est pas probablement cette sonorité «devotieuse» dont arle Montaigne, et qu'il n'est nullement sûr que les orgues primitifs aient ossédée. Ce fut plutôt pour des causes toutes matérielles, ses dimensions, n poids, sa fixité, que l'orgue, impossible à transporter d'un lieu à l'autre ns les fêtes profanes, s'enchâssa dans l'architecture des églises et devint serviteur de la liturgie.

Là même, prenait-il part à l'exécution des pièces harmoniques, dont

[1]) Recueil des historiens de France, t. XX, p. 585.

[2]) La Fage, *Cours complet de chant ecclésiastique*, p. 725; Ambros, *Geschichte der usik*, 1ère édition, t. II, p. 338.

[3]) Dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1889, n° 10, p. 162—171.

[4]) Dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. I, 1889, p. 97—104.

on serait porté à croire qu'il avait facilité les progrès, en permettant au clavier l'expérimentation des accords? Il semble bien qu'au contraire il soit resté souvent séparé des voix, qu'il ait alterné avec elles. La fameuse description des «entremets» exécutés pendant le banquet des vœux, donné à Lille, le 17 février 1453, par le duc de Bourgogne, doit être à ce sujet attentivement consultée[1]). Non seulement le chroniqueur signale l'alternance des concerts sacrés et profanes qui se succèdent, sans jamais se confondre, de l'une à l'autre des deux tables où étaient figurés une église et un pâté, remplis de musiciens: mais, dans l'église même, il mentionne séparément les chanteurs et l'orgue:

«En celle salle avoit trois tables couvertes . . . et sur la moyenne avoit une église, croisée, verrée, et faicte de gente façon, où il y avoit une cloche sonnante, et quatre chantres, qui y chantoient et jouoient d'orgues, quand leur tour venoit . . . Quand chacun fut assis, en l'église sonna une cloche tres haut, et après la cloche cessée, trois petits enfans et une teneur chanterent une tres douce chanson . . . Ce me sembla un plaisant benedicite pour le commencement du soupper . . . [Après le tour d'un cheval marchant à reculons] commença l'on en l'eglise à jour des orgues moult doulcement . . . [Après la première scène de l'histoire de Jason] fut joué en l'eglise des orgues ainsi comme le loing [la durée] d'un motet . . . Apres l'entremets du blanc cerf, les chantres dirent ung motet en l'eglise . . . Apres le dragon fut chanté en l'eglise encore une fois . . . [A la fin du spectacle] l'eglise joua encore une fois des orgues . . .»

Quarante ans plus tard, le poète-musicien Guillaume Cretin, dans sa *Déploration sur le trépas d'Ockeghem* (1495) met en opposition formelle les rondels chantés avec accompagnement d'orgue ou de harpe, et les messes, d'exécution purement vocale:

. . . . tous instrumentz cessèrent
Et sur ce poinct les chantres commencèrent.
. . . .
Lors se chanta la messe de *My my*, etc.[2])

A l'entrée du XVIe siècle se présentent des textes qui apportent toute certitude sur la réunion de l'orgue avec les voix, dans le chœur de Notre-Dame de Paris, et sur l'emploi du cornet, dans une chapelle princière. Antoine de Lalaing, écrivant la relation des voyages de l'ar-

---

[1]) Cette description se lit presque dans les mêmes termes dans les *Mémoires* d'Olivier de La Marche, qui était présent au banquet, et dans ceux de Mathieu d'Escouchy; M. Quittard en a donné des extraits au point de vue musical, d'après ce dernier chroniqueur, dans le Bulletin mensuel de la Société intern. de musique, t. VIII. p. 264 et suiv.

[2]) Edition de 1527, fol. 31 v°. — Edition Thoinan, p. 33—34.

hiduc Philippe le beau[1]), rapporte qu'à son passage à Paris, le 25 no-
embre 1501, ce prince fut reçu en grande pompe à Notre-Dame, «où
e *Deum* fut de voix humaines et de orgues melodieusement résoné,
omme pour la personne du Roy»; à Tolède, le 5 mai 1502, «quand Mgr
ıt descendu devant le grand autel de la grande eglise . . . on y chanta
e *Deum*, et sonna on les orghes». C'est dans la même ville que, quel-
ues jours après, le roi d'Espagne et l'archiduc assistant ensemble à la
ıesse, «les chantres du Roy chantèrent une partie de la messe, les Chan-
es de Mgr l'aultre partie, avoecq lesquelz chantres de Mgr jouoit du
ornet maistre Augustin; ce qu'il faisoit estoit bon à oyr, avoecq les
ıantres». Le même virtuose, qui accompagnait Philippe dans ses dé-
acements, se fit entendre l'année suivante à Bourg, où pendant une messe
rès solennellement célébrée» par l'évêque de Lausanne les chantres de
ırchiduc et ceux du duc de Savoie «chantèrent tres bien les ungs apres
s aultres, et avoecq les chantres jouoit de son cornet maistre Augustin,
quel faisoit bon à ouyr». A Innsbruck, Philippe se rencontra avec le
oi des Romains, dont la chapelle comprenait des «sacqueboutes» qui,
ndant la messe «comenchèrent le Grade (graduel) et jouèrent le *Deo
atias* et *Ite missa est*, et les Chantres de Mgr chantèrent l'offertoire».
cornet, ces saquebutes, doublaient-ils les voix dans le plain-chant,
mme fit plus tard le serpent, et comme l'indique cette désignation du
aduel, du *Deo gratias*, de *l'Ite missa est*, parties de la messe qui ja-
ıis ne furent traitées en musique polyphonique? ou bien des œuvres
éciales existaient-elles, où leur rôle était prévu? le *Kyrie tubae*, anonyme,
ms 90 de Trente, où deux parties sur trois roulent sur la répétition
deux notes, ut, ut, fa, ut, et l'*Et in terra* de Dufay, dans le même
ınuscrit, qui présente la même particularité[2]), étaient-ils des morceaux
stinés à deux instruments à vent avec une voix, — ou bien des œuvres
cales, avec effets imitatifs analogues à celui d'une autre messe où l'une
s parties consistait dans la monotone répétition du chant du coucou?
réponse reste douteuse. Mais sur le point particulier qui nous occupe,
us savons que cet usage d'introduire cornets et saquebutes dans la
ısique d'une messe pénétra bientôt en France, et, qu'il y fut amené
ıisemblablement par le musicien même qui en avait été le représentant
z l'archiduc Philippe. En 1516, Augustin de Vérone, joueur de cornet,
it passé au service du roi de France, chez lequel il mourut, le 27

[1]) *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, publ. par Gachard, t. I, p. 132 et suiv.

[2]) *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* VII. *Jahrgang, Trienter Codices*, I, ex, nr. 891 et 911. — Ces morceaux ont été pour la première fois signalés par le Dr. Haberl, dans sa monographie sur Dufay.

août 1540[1]). On doit croire qu'il avait suivi son nouveau maître, en 1520, au «Camp du drap d'or», et qu'il figura dans les fastueuses cérémonies où rivalisèrent les chapelles du roi d'Angleterre et du roi de France. Le 23 juin, sur un autel dressé au milieu du camp, avait été célébrée une messe à laquelle assistaient les deux souverains. «Et entre la chappelle et l'escharfault des roys et roynes y avoit ung espace a plaine terre, là où estoient les chantres desditz roys, ct avoient chacun son popistre . . . et lors les chantres d'Angletterre commencerent à dire tierce . . . le premier introyt fut dict par les chantres d'Angletterre, le second par ceulx de France, et fut accordé entre les chantres de France et d'Angletterre que quand l'organiste de France toucheroit des orgues qu'ils chanteroient et pareillement quand l'organiste d'Angleterre ioueroit que ceulx d'Angleterre chanteroient. Et par ainsi maistre Pierre Mouton commença à iouer le *Kyrie* avec les chantres de France qu'il faisoit bon ouyr. Le *Gloria in excelsis* par l'organiste d'Angleterre, le *Patrem* par ceulx de France là où estoient les corps de *sabbutes* [saquebutes] *et fiffres du Roy avecques les chantres* et les faisoit si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande melodye. Le *Sanctus* fut dict par ceulx d'Angleterre et *l'Agnus dei* par ceulx de France qui dirent à la fin plusieurs motetz qu'il faisoit bon ouyr[2])»

Ces mélanges de voix et d'instruments, cependant, restaient exceptionnels. On y avait recours dans les grandes circonstances. A l'ordinaire, la chapelle-musique de François Ier, celle de ses successeurs, ne recouraient qu'aux voix. Les comptes royaux font la preuve de cette séparation: c'est parmi les musiciens de la Chambre ou les musiciens de l'Ecurie que figurent Augustin et les autres joueurs de cornet et de saquebute. En de rares cérémonies d'apparat, où le Roi se fait suivre de tous ses «officiers domestiques», la «Chapelle», la «Chambre» et l'«Ecurie» se confondent et, pour ainsi dire, envahissent une église. C'est chose assez insolite pour que les témoins s'en étonnent; et il est à noter que sur ce point les Français sont distancés par les nations voisines. Marguerite de Valois consigne dans ses *Mémoires* le souvenir d'«une messe *à la façon d'Espagne*, avec musique, violons et cornets», que lui fit entendre Don Juan d'Autriche, à Madrid, en 1577. La gravure placée vers la même époque dans l'*Encomium musices* de Philippe Galle et J. Stradan qui représente la célébration d'une messe pontificale, avec, autour du lutrin, un groupe de chantres et de joueurs de cornet et de saquebute est conçue d'après des usages flamands, constatés ou amplifiés par l'ima

---

[1]) Etats et comptes mss, Bibl. Nat. et Arch. Nat.

[2]) L'ordonance et ordre du tournoy, joustes et . . . rencontre, entreveue et visitation . . . des roys de France et de Angleterre . . . etc., Paris, 1520, in 4 goth. (Bibl. Nat.)

gination du dessinateur. Les instrumentistes, en tous cas, n'y tiennent qu'un rôle de doublure à l'unisson de la psalmodie: car le pupitre ne supporte qu'un seul livre de chœur, et les cornettistes sont placées de manière à lui tourner le dos.

Il s'agit également d'un remplissage bryant, plutôt que d'une exécution concertante, dans les descriptions qui nous sont données, par des auteurs français, de quelques fêtes religieuses de la fin du XVIe siècle. C'est d'abord, en 1594, le sacre de Henri IV, à Chartres. Après que s'est déroulé tout l'office, après que les chanoines de la cathédrale ont «deschanté melodieusement à fauxbourdon le psalme XX», et que les chantres de l'église et ceux du roi se sont répondu pour les parties chantées de la liturgie, l'assistance se met à crier: Vive le Roi! «et ceste prière fut accompagnée de melodieux son de toutes sortes d'instruments de musique, avec clairons, hault boys, trompettes et tambours, chacun recongnoissant que le bon heur de tous en particulier dependoit de la publique et universelle felicité»[1].) Puis, c'est à Rouen, le jour de Noël, 25 décembre 1596, pour l'entrée de Henri IV, une «messe chantée en musique, cornetz, bucines et autres instruments musicaux, par les chantres de la chapelle du Roi avec ceulx de l'eglise et enfans de chœur»[2]). C'est encore, en 1598, une cérémonie à Notre-Dame de Paris pour la «solemnisation de la paix», le Roi et le légat du Pape présents; deux échafauds de charpente avaient été dressés et «honorablement tapissés» des deux côtés de l'autel, «où estoient les chantres de la musique du Roy. Ceux de la musique de la chambre à voix douces et plus grosses jointes à la douceur de luts, violles et autres plus doux instrumens estoient du costé droict pour estre mieux entendues comme rendant un son plus bas, de Sa Majesté qui avoit son oratoire de ce quartier là. Ceux de la chapelle, marians leurs voix plus fortes et plus pleines avec les cornets et trompons estoient de l'autre costé vers le quartier de Mgr le légat et se respondoient les deux chœurs d'un fort agréable concert et très harmonieuse mélodie par couplets alternatifs»[3]). Pour la «solemnisation» de l'alliance conclue entre les Suisses et le roi de France, d'autres concerts résonnèrent, le 20 octobre 1602, sous les voûtes de Notre-Dame; dès que Henri IV fut assis, «y eut une très bonne et excellente musique de voix, d'orgues, luths et violes, qui dura un bon quart d'heure»; après les serments échangés, «la musique, les orgues et

---

[1]) Ceremonies observées au sacre et coronement . . . de Henry IIII Roy de France et de Navarre . . . A. Paris, chez Jamet Mettayer et Pierre L'Huillier, 1594, in 4 (Bibl. Nat.)

[2]) Entrée à Rouen du roi Henri IV en 1596 . . . publ. avec introd. et notes par J. Félix et Robillart de Beaurepaire, Rouen, 1887, in 8.

[3]) *Bulletin du Comité des Arts et monuments*, t. I, 1849, p. 210—214.

les instrumens sonnèrent un fort long temps, et oyoit on en mesme temps les canons de M. de Rosni qui tonnoient de l'Arsenal».[1])

On peut croire que le désir de suppléer par la variété des timbres ce qui manquait, ou semblait manquer, aux exécutions de musique religieuse, poussa les facteurs d'orgues à rechercher de bonne heure les moyens d'imiter, dans leurs instruments, les sonorités diverses des premiers orchestres. Déjà en 1503, Antoine de Lalaing s'émerveillait d'entendre, dans l'église d'Innsbruck, «une orghes, les plus belles et les plus exquises que jamais je vey. Il n'est instrument du monde qui n'y joue: car ils sont tous là dedans compris . . » C'est un à un et très tardivement que d'autres agents sonores devaient s'acclimater dans le service ordinaire des églises.

On commença par le cornet, que nous avons vu employer depuis le commencement du XVIe siècle dans les chapelles souveraines, mais qui n'entra qu'au XVIIe dans les maîtrises. La plus ancienne mention que nous en avous relevée dans les archives de la Sainte Chapelle, de Paris, date de 1607. A cette époque les chanoines font un don de 2 écus «à ung prouvinssal (provençal) joueur de cornet, pour quelque assistance qu'il a faicte au service de l'église»; cinq mois plus tard, ils font délivrer 6 livres 8 sous à l'un de leurs clercs «pour luy ayder à avoir ung cornet à bocquin»; dès lors un joueur de cornet est constamment attaché à leur chœur; c'est Chabault, c'est Isnard, c'est Jean Cathala, si habile sur cet instrument, qu'après être devenu maître de musique de la cathédrale d'Auxerre, il va, aux grandes fêtes, dans d'autres églises, — à Troyes, par exemple, en 1663, — se faire entendre pendant les offices, sur le cornet. Dans la chapelle du Roi le compte de 1619 nous montre un joueur de cornet «en titre», servant pendant les deux semestres; il se nomme Marcel Cayty. Le chapitre de la cathédrale d'Embrun, en 1622, celui de Troyes en 1623, s'attachent chacun un joueur de cornet, dont le salaire est de cinq sous par jour, comme à l'église collégiale St Pierre, du Mans, en 1650.

Aux environs de 1640 apparaît le serpent, qui en peu d'années devient indispensable et remplace le cornet. Il règne à la cathédrale de Troyes depuis 1643, à Embrun , depuis 1647; il n'apparaît qu'en 1651 à la Sainte Chapelle de Paris, en 1655 à Chartres. Son rôle, comme auparavant celui du cornet, est de doubler à l'unisson le chant liturgique, de «soutenir» les voix des chantres. La basse de viole, presque en fraude, se glisse auprès de lui. On commence, à Rouen, par s'en servir pour l'éducation musicale des enfants de chœur: ainsi qu'on fait ailleurs de l'épinette ou du manicordion (1626); puis elle s'introduit dans le chœur: le chapitre de Troyes, en 1654, au-

---

[1]) *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, année 1602.

;orise son maître de chapelle à se servir de violes, le jour de la St Pierre, «au leffault des voix qui lui manquent». C'est le principe du «remplacement», lepuis longtemps pratiqué dans les concerts privés, dans les réunions l'amateurs. Il faut bien le dire: des raisons d'ordre économique, plutôt que des scrupules d'obéissance aux prescriptions canoniques, retardaient 'installation dans les églises de la musique instrumentale. Aux dépenses occasionnées par l'entretien des chantres, des enfants de chœur, de l'orgue, ucun chapitre, aucun collège ne se souciait d'ajouter celles qu'eût ntraîné la présence d'un orchestre ou de quelques instruments. Il fallut a pression de la mode, de l'exemple venu de la chapelle royale, pour aincre une résistance dont tous les motifs n'étaient pas apparents.

De longues dissertations ont été écrites pour reculer la date de admission des instruments dans l'accompagnement des voix, réalisé sur la asse continue. Nous ne voulons savoir ici que le moment où cet usage établit dans les églises, et dans le service liturgique. Or, il ne nous araît pas douteux que, dans ses grandes lignes, l'ancienne tradition istorique de l'influence directe de Louis XVI et de Lully ne doive, sur point, être maintenue. Précédé, dans l'invention ou plutôt encore dans usage des «ritournelles» instrumentales et des accompagnements d'un petit rchestre ajouté aux motets par Villot, par Dumont, par d'autres musi- ens peut-être, Lully, en s'emparant de ces procédés nouveaux, leur donna crédit nécessaire pour un succès définitif. On place à 1660 sa première mposition religieuse, un motet sur le mariage du Roi et la paix des yrénées, exécuté chez les Pères de la Merci; et l'on reconnaît là son resse à saisir les circonstances favorables pour faire remarquer son zèle. out ce qui était luxe, pompe, magnificence, répondait aux goûts de ouis XIV. Ce fut «par exprès commandement du Roi» que l'on imprima grands motets de Dumont, à deux chœurs et cinq instruments, com- sés, selon M. Quittard, entre 1678 et 1681, et dont le même critique t ressortir les mérites, supérieurs à ceux des œuvres sacrées de Lully. uelle que fût l'infériorité relative de ceux-ci, au point de vue du style mme à celui de l'appropriation au service liturgique, la renommée de ir auteur, la faveur dont il jouissait auprès du monarque, les destinait à des succès retentissants, dont justement la persistance de la «tradition» qui les concerne est une preuve.

Dans l'usage des motets avec instruments, la chapelle royale et les chapelles des communautés religieuses précédèrent les paroisses. Il se donnait, sous prétexte d'offices, de véritables concerts chez les Feuillants, les Théatins (qu'on appelait «les Pères au beau chant»), les Jésuites, les Pères de la Merci. Les *Te Deum* que les événements publics obligeaient toutes les églises à célébrer, et les offices des «ténèbres», pendant la

semaine sainte, étaient l'occasion de «musiques extraordinaires», qu'au bout de peu d'années, de gré ou de force, le clergé dut admettre et approuver partout. «On a chanté, dit le *Mercure galant* du mois de juillet 1679, on a chanté un *Te Deum* dans l'église des Feuillans pour rendre grâces à Dieu de la ratification de la paix avec l'Allemagne. Il estoit de la composition de M. Gorin. La symphonie en a esté trouvée très belle, et a fait acquérir beaucoup de gloire à l'autheur . . .» — Au mois d'avril 1680, on lit dans le même recueil: «La musique de S. M. a excellé à son ordinaire pendant les jours des Ténèbres, dont l'office a esté fait dans la chapelle du vieux chasteau de Saint-Germain . . . A Paris, dans les mesmes jours, l'on a couru en foule à la Sainte Chapelle et à l'abbaye aux bois. Ce qu'on entendit à la Sainte Chapelle estoit de M. M. Chaperon, La Lande, et Lallouette, et à l'abbaye aux bois, de M. Charpentier». Cette date 1680, est celle de la première introduction des instruments à la Sainte Chapelle: pour engager les musiciens nécessaires, Chaperon, le maître de musique, qui venait de succéder à Ouvard, avait obtenu des chanoines des subsides spéciaux. En 1682, la naissance du duc de Bourgogne fut le signal de réjouissances de toutes sortes, dont le *Mercure galant* fit la description: «Toutes les paroisses de Paris se sont distinguées à l'envy le jour qu'elles ont chanté le *Te Deum*. La plupart en avoient fait composer un en musique, et presque dans toutes on a entendu retentir le bruit de différens instruments». En l'église S[t] Victor le *Te Deum* de Minoret fut chanté par quatre-vingts voix «accompagnées de clavessins, théorbes, basses de violes, violons et basson», — encore l'orchestre de remplissage, mal pondéré, du siècle précédent; — chez les Carmes «les orgues et les trompettes estoient mêlez au chant (du *Te Deum*) et ce mélange le rendoit tres agreable»; dans la chapelle du Louvre, le *Te Deum* de Oudot «fut exécuté par plus de soixante personnes, joueurs d'instruments et musiciens». En 1687, pour un *Te Deum* à la S[te] Chapelle, Chaperon engagea cinquante-cinq musiciens externes; et ce fut à la faveur de semblables cérémonies que, dans toutes les cathédrales de France pénétrèrent alors les instruments d'orchestre et le style d'opéra.

[O]scar Chilesotti (Bassano).

[V]illanella a 3 voci dal „Thesaurus harmonicus" di [J]. B. Besard (1603).

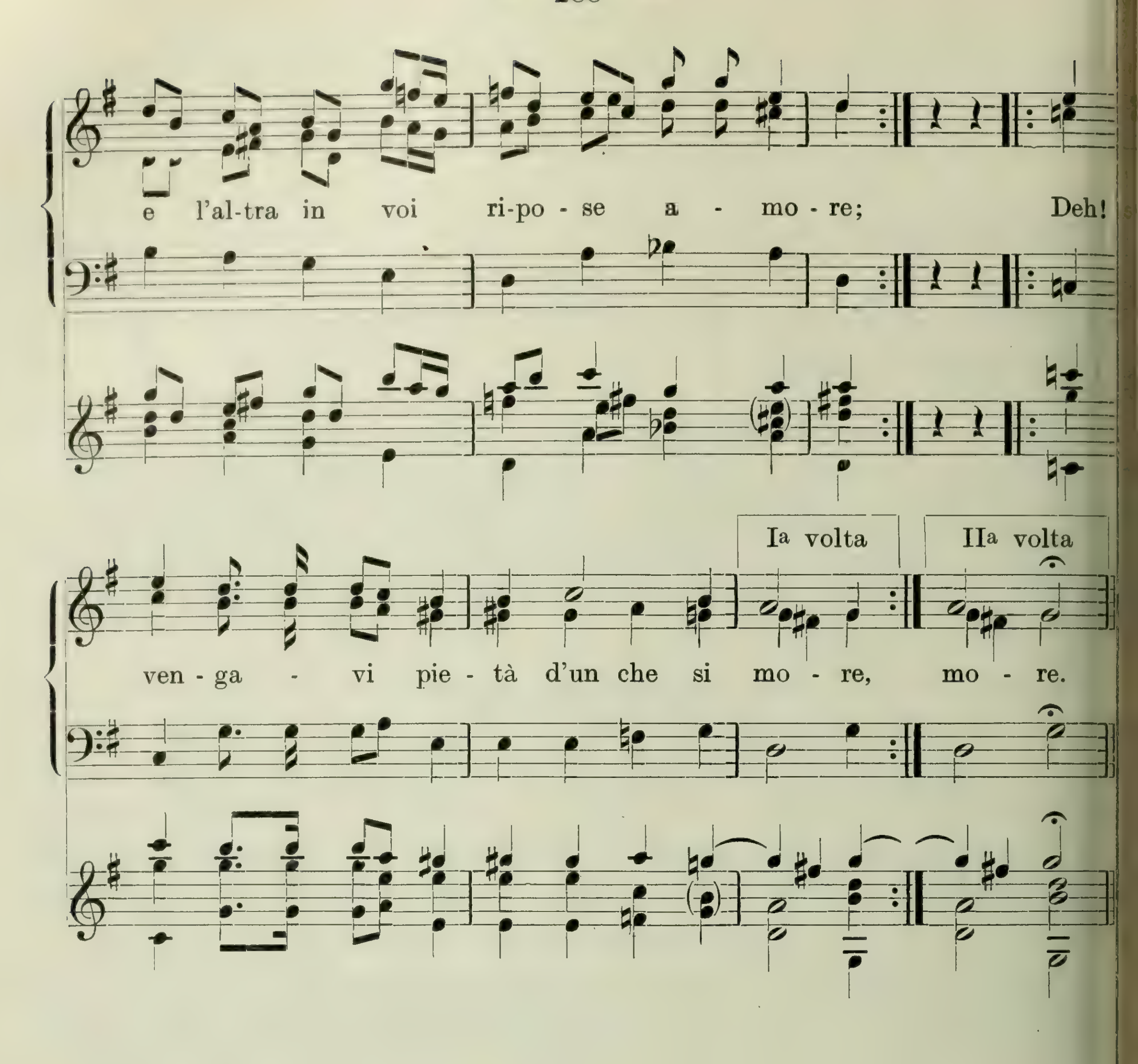
La mia trascrizione non sarà che un piccolo documento che contri[b]uisce a chiarire un periodo storico sul quale il Dr. Riemann ha trattato [i]n maniera impareggiabile. Come composizione è notevole la varietà del[l']armonia; significantissimo poi è l'accordo di quinta eccedente nella pen[u]ltima battuta.

„Dolce mia vita."

Villanella a 3 voci con Liuto.

Dal *Thesaurus harmonicus* di J. B. Besard (1603). Trascrizione di Oscar Chilesotti.





Jules Ecorcheville (Paris)

Un livre inconnu sur la danse.

S'il est, en pays musicologique, un coin peu fréquenté, c'est bien le domaine de la danse. Parfois, le chroniqueur en quête d'anecdote, ou l'amateur d'iconographie organisent de ce coté une excursion littéraire, une promenade archéologique. Ainsi paraît de temps à autre la biographie d'un «*tutu*» célèbre, l'histoire d'un Vestris, ou quelque livre somptueusement illustré, qui distrait notre curiosité sans la satisfaire. Parfois, au contraire, c'est l'esthéticien qui jette un regard du côté da la chorégraphie. Les manuels et les ouvrages qui traitent de la morphologie musicale ne peuvent refuser leur attention à la nomenclature orchestique, qui reparaî

ans cesse dans la musique instrumentale des siècles passés. Et nous ıvons alors des définitions sommaires et des descriptions incomplètes. ’homme de lettres parcourt en flaneur ces régions, l’historien de la musique ’y comporte en voyageur distrait.

Il serait temps de pénétrer au cœur du sujet. Les *à coté* de la danse, ’est à dire les danseurs et la musique elle-même, ne sont pas la danse.)’un menuet, d’une pavane, d’une gigue, si nous ne considérons que le ésultat sonore, le morceau de musique signé Händel ou Mozart, nous ublions le principal: l’eurythmie des gestes corporels. Il convient de ıttacher l’effet à sa cause, en découvrant derrière la notation musicale — ouvent très imparfaite — la réalité des attitudes. Les formes habituelles e la musique ancienne prendront alors devant nos yeux un tout autre spect. Elle représenteront véritablement les mouvements de l’humanité vrée à la puissance du rythme, à la passion de l’action coordonnée, colctive. Elles seront des graphiques idéalisés d’une agitation disparue.

L’érudition n’ignore pas quels guides elle devrait suivre dans ces reıerches nouvelles. La bibliographie des ouvrages sur la danse est aisée former, du moins dans ce qu’elle a d’essentiel. Depuis l’antique tablare noire et blanche, du XV[e] siècle qui se trouve à la Bibliothèque royale Bruxelles, jusqu’aux Chorégraphies du XVIII[e] siècle un grand nombre volumes, connus et estimés de bibliophiles nous renseigne amplement r la pratique orchestique des quatre derniers siècles.

Toutefois, pour la France, on remarque une lacune entre Thoinot, qui nsait vers 1530 et Mersenne qui écrivait en 1640, lacune regrettable, e les ouvrages italiens de la fin du XVI[e] ne peuvent combler.

Or voici que le dépouillement du fonds de musique ancienne de la bliothèque Nationale[1]) permet de signaler un livre qui, semble-t-il, avait ıappé jusqu’ici aux recherches des curieux et qui se place précisément sa date au début du XVII[e] siècle français. Ce n’est ni une chorégphie proprement dite, ni une histoire, mais une de ces méthodes pratues, ou l’apologie, la littérature, les conseils et les hors-d’œuvres se lent à d’excellentes intentions pédagogiques. Il se nomme:

APOLOGIE DE LA DANSE ET LA PARFAICTE MÉTHODE DE NSEIGNER TANT AUX CAVALIERS QU’AUX DAMES PAR DE LAUZE. 1623. (S. l. in 4°.)

Ces soixante-neuf pages in 4° sur la danse sont peu de chose si l’on sidère l’incoercible verbiage, le *phoebus*, comme on disait alors, qui rend ile un bon tiers d’entre elles. Et pourtant elles méritent examen. elles apportent des indications nouvelles, et des précisions qui nous ıquaient jusqu’ici.

[1]) Bibl. Nat., Rés. V, 1632.

F. de Lauze, l'auteur de l'Apologie, est un inconnu dans l'histoire de la musique. Il semble, d'après son livre, qu'il ait joué le personnage de quelque gentilhomme français attaché à la maison du duc de Buckingham. «Je ne suis pas en doute, écrit-il, que mon entreprise n'apporte de l'étonnement à tous ceux qui me cognoissent, quand ils verront un effet bien différent de celuy qu'il devroient attendre de ma nourriture & du premier train de ma vie . . . Il est vray ce n'est pas mon mestier que la danse, ni certes ma résolution de mourir en l'exerçant, mais en un temps et en un pays où je me trouve engagé de mettre en pratique, ce que poussé de mon inclination j'avais autrefois appris pour mon contentement particulier, et par manière d'exercice, c'est ma gloire de m'en pouvoir acquiter sciemment . . .»

C'est donc presque malgré lui que de Lauze prend la plume, et livre son entreprise «aux partisans d'Aristarque». Du moins tient-il à nous le faire croire, et nous retrouvons ici l'habituelle histoire de supercherie, que Chambonnières et tant de ses confrères placeront en tête de leurs productions musicales, pour en justifier l'impression. «Sache donc qu'il y a trois ans que fraischement arrivé en Angleterre je communiquay au sieur Montagut le dessain que j'avois de faire quelque chose sur la danse, et luy laissant une copie de ce que j'en avois desia trassé, le priay de la considérer et de me conseiller en amy s'il seroit à propos que je passasse outre. Il ne l'eut pas si tost veuë que louant infiniment ma première résolution il me tentoit par mille flateuses paroles à la poursuite de ceste œuvre . . . Quelques mois après . . . il n'oublia pas un de ses artifices pour tirer de moi et faire imprimer en son nom, ce que je n'avois pas assez d'asseurance pour de donner au public . . . Enfin . . . il fit dernièrement transcrire sans aucune altération la copie qu'il tenoit de moy . . . En cet aveuglement il a présenté comme sienne ceste rare pièce de rapport, à Monseigneur le marquis de Buckingham . . .»

Quel pouvait être ce Montagut, et quel fut le sort de son plagiat? La musicologie anglaise nous le dira peut-être. Ce petit incident de libraire mériterait d'être éclairée. En tout cas, l'œuvre de Lauze, lui-même, paraît avoir été imprimée en Angleterre plutôt qu'en France, si l'on en juge par certaine orthographie peu correcte.

Réservons ces questions historiques, passons sur l'Apologie elle-même, languissant amas de considérations philosophiques et morales. Arrivons à la méthode qui commence à la page 25.

Celle-ci se divise en deux parties: *Méthode pour les Cavaliers*, et *Méthode pour les Dames*. Division plus apparente que réelle, car, nous retrouvons de part et d'autre les mêmes danses, d'après les mêmes principes. Toutefois, si l'on entre dans le détail des pas et des attitudes,

la similitude n'est pas complète entre ces deux parties. Les dames, tout en se conformant aux règles du jeu chorégraphique, observent exactement les obligations de leur sexe, c'est à dire l'étroite bienséance. Pour cette raison, sans doute, de Lauze commence l'instruction de son public féminin par les Branles, «tout plains de gravité et propres à asseurer la grace et à adouci l'air». Tandisque ses cavaliers abordent l'art de la danse par la Courante afin d'acquérir «la liberté et le port de jambe».

Il n'est d'ailleurs fait ici mention que de trois formes orchestiques: les *Branles*, la *Courante* et la *Gaillarde*. Ce sont là comme les trois degrés de l'éducation que les gens du monde doivent franchir pour s'élever de la simple attitude civile et honnète jusqu'à la Capriole, qui est le triomphe du bel air.

Une fois les formalités complexes de la révérence franchies, le Branle guide les premiers pas du danseur, et lui apprend à «régler l'action du corps et de la vue». Aux cavaliers de Lauze enseigne le *Premier Branle* (Grand Branle), le *Branle Gay*, le *Branle de Poictou*, et il ajoute: «Il m'a semblé inutile de parler ici par le menu de la suite des Branles. Parceque outre qu'on ne les met que rarement en usage, on s'amuse bien plus à s'entretenir qu'à les danser sérieusement, d'ailleurs que les pas et les actions qu'on y fait observer aux Dames, dont sera parlé cy après, peuvent servir de règle.» Ces branles, réservés au beau sexe, de Lauze les nomme: *Branle double de Poictou* et *Cinquième branle.* «Quant à la *Gavotte* qu'on danse à la fin des Branles, écrit-il, les pas et les actions en sont si communes et si cognues de chacun qu'il serait inutile de la décrire par le menu, d'ailleurs qu'on la danse diversement en plusieurs lieux, comme en Normandie, où on en danse trois, desquels les airs sont non seulement différents, mais les pas et les figures. Et en Flandre, en Artois et ailleurs il s'en danse aussi trois toutes différentes . . .»

Toute à l'autre extrémité du domaine chorégraphique de Lauze place la Gaillarde, en qui vint se résumer à la fin du XVI[e] siècle l'effort des danses «*par haut*». Le maître, qui écrit ici pour les gens du monde, semble considérer la Gaillarde comme le terme extrème des danses du salon. Encore prend-il soin de mettre en garde son élève contre «les passages, les sauts et autres mouvements battelleresques». Les cavaliers qui ne sont pas certains d'exceller dans la gaillarde doivent s'en tirer «avec les cinq pas susdits faits de bonne grace». Et, aux dames qui doutent de leurs talents, de Lauze conseille sagement de «s'en acquiter par la promenade d'un tour de salle, au partir des révérences, comme pratiquent aujourd'hui plusieurs des mieux dansantes».

Enfin, entre les branles honnètes et la gaillarde scabreuse, se place la Courante. Celle-ci est la danse favorite des gens de bonne compagnie. C'est

là que toute la science des jambes, du regard et des bras peut se manifester dans tomber sans l'outrance. La courante est la danse noble par excellence. Elle réunit dans ses pas et dans ses attitudes la bonne grâce des branles frustres et l'artifice des gaillardes. Elle restera la danse de cour jusqu'au moment oû la bourgeoisie lui substituera le Menuet, plus familier. Elle forme chez de Lauze le centre de l'enseignement chorégraphique, la pièce de résistance de la *Méthode.*

Il serait trop long, et presque inutile d'ailleurs, d'accompagner l'auteur de l'Apologie dans les minutieuses prescriptions dont il se plait à nous accabler. Nous avons depuis trop long temps perdu le sens de la danse ancienne, pour suivre, même en imagination, l'énumération des ces mouvements compliqués. Je défie le lecteur moderne de tirer parti, sans être initié, de passages comme ceux-ci: «Cette retirade doist estre suivie d'une autre qu'on fera tout de mesme de l'autre pied, et par ce que sur cette action le pied droit se trouve devant, il le faut porter à côté, surlequel ayant chassé, faut faire deux pas devant soy, après lesquels le pied gauche se doit porter en l'air, pour d'iceluy, sans plier de genouil, faire du mesme costé un temps en rond comme le susdit, qui doit être accompagné d'une feinte, de tourner sur la main droicte en pliant le genouil, qui se trouve du mesme costé, et chasser sur l'autre pour remettre le corps en son naturel . . .» Il ne s'agit pourtant que d'une «*courante réglée des plus aisées*«.

Contentons nous, profanes du vingtième siècle, de dégager s'il est possible, les tendances pédagogiques de notre auteur. Elles peuvent se résumer en une sorte «d'honnesteté» plus voisine de Benserade que de Montaigne. De Lauze appartient à la génération de Louis XIII, de ce roi timoré, idéaliste et chimérique dont le grand siècle, quoiqu'on dise, a recueilli l'héritage artistique. Il accorde à son danseur le droit d'user des embellissements à la mode, il autorise «une certaine négligence nullement affectée, et les mouvements dont on enrichit les pas aujourd'hui». Mais l est plein de scrupules et de réserves. Il proteste contre «les vieilles maximes du temps où l'on pouvait véritablement dire: toujours va qui danse, et qui estoient autant esloignées de la perfection dont la danse se glorifie à cette heure, comme elles estoient destituées de la gentillesse dont elle est enrichie». Lalauze est un progressiste qui deviendrait facilement un réactionnaire. «Je n'aimerais point, dit-il à ses cavaliers, qu'ils meslassent parmy leurs compositions des pas qui sentissent son baladin, comme fleurets, frisoteries, ou branslement de pieds, pirouettes (j'entends à plusieurs tours violents ou forcés) caprioles, pas même demy caprioles, si ce n'est en tournant ou finissant, et tout plain d'autres petites actoins ennemyes du vray air qu'on doibt observer . . .» Il méprise «ceux qui n'ont d'esprit qu'au bout des pieds».

Cet idéal de noblesse élégante, un peu compassée, de Lauze semble l'avoir attendue de quelques principes, dont il ne se lasse pas de nous recommander l'application. Conserver les pieds largement ouverts; — obtenir les déplacements latéraux, non de la jambe, mais de la hanche; — garder le haut du corps immobile; — la tête et le regard droits; — grande attention au langage des bras. En possession de ces maximes, le danseur n'a plus qu'à s'efforcer d'adoucir son air, c'est à dire de supprimer la raideur et l'effort. A la faveur de quelques *liaisons*, de quelques *beaux temps*, de quelques négligences, il obtient une sorte d'aisance dans la dignité. Il reste nerveux tout en s'assouplissant, et enjoué sans atteindre le baladinage.

N'est-ce pas bien là déjà l'esthétique du XVIIe siècle, avec sa réaction contre le sensualisme des Valois, avec son opposition craintive entre le vrai et le beau, entre la morale et l'ivresse artistique. Chez de Lauze, comme chez le premier claveciniste venu de l'âge suivant, l'agrément se superpose à la réalité, la raideur se corrige par des feintes. L'art n'est pas dans l'abandon mais dans la mesure.

Cependant de Lauze est encore un homme de 1620, partagé entre le désir d'échapper aux passions trop vives, et la crainte de sacrifier à la raison trop austère. De là sa préciosité, et aussi l'intérêt de son livre. Son méthodisme raisonné mais encore confus forme la transition entre le maniérisme italien des Negri, des Caruso, des Lutij, et la stylisation définitive des grandes chorégraphies de Pécour et de Feuillet.

L'Apologie de la Danse mériterait, on le voit, de prendre rang dans la bibliographie de la danse. Ce petit livre, s'il était connu des amateurs, encouragerait, il faut l'espérer, ceux qui cherchent à saisir les rapports de la musique et de la chorégraphie. Je suis heureux, pour ma part, d'avoir pu le signaler à l'attention d'un maître que nous honorons aujourd'hui. Le *moment* où la musique se matérialise dans le geste, où le rythme corporel devient sonorité subtile, où l'échange se fait entre les formes visibles et les données auditives constitue l'un des plus digne de notre curiosité musicologique. Monsieur le Professeur Riemann, dont la sagacité s'est exercée sur les sujets les plus variés saurait, mieux que personne, nous guider vers la découverte de ces problèmes nouveaux.

Romain Rolland (Paris).

La vie musicale en Angleterre, au temps de la Restauration des Stuarts, d'après le Journal de Samuel Pepys.

Rien ne donne une idée plus riante de la vie musicale, dans la société anglaise des premières années de la Restauration, que le Journal de Pepys. Il ne s'agit pas là de spectacles fastueux, mais de la vie quotidienne d'un bourgeois intelligent de Londres, et de la place que la musique tenait dans son intérieur domestique.

Samuel Pepys est bien connu; et je me bornerai à rappeler les faits principaux de sa vie. Fils d'un tailleur, il naquit à Londres en 1632, et s'attacha d'abord à la fortune de lord Montagu, comte de Sandwich. Après avoir été libéral, et en relations avec les républicains, après la mort de Cromwell, il devint, sous la Restauration, commis à l'Echiquier, et clerc des actes de l'Amirauté. Il conserva ce poste jusqu'en 1673, et y rendit de grands services à la marine anglaise; avec une probité énergique, il y rétablit l'ordre, l'économie, la discipline, pendant l'époque critique de la peste et de l'incendie de Londres, et de la guerre de Hollande. Il était très estimé du grand amiral, duc d' York, plus tard Jacques II. Cependant, il fut calomnié, au temps de la conspiration papiste, accusé de catholicisme, et envoyé à la tour. Il réussit à se justifier, et fut replacé au Conseil de la Marine. Il resta secrétaire de l'Amirauté, jusqu'en 1688, très en faveur auprès de Jacques II. Après l'expulsion des Stuarts, il se retira du gouvernement; mais son activité ne se ralentit pas, jusqu'à sa mort, en 1703. Il n'avait jamais cessé de s'intéresser passionnément aux lettres, aux arts et aux sciences. En 1684, il avait été nommé président de la Société Royale. Il collabora à divers ouvrages savants. A Magdalen College de Cambridge, se trouve la collection de ses manuscrits: Mémoires, gravures, documents sur la marine, cinq volumes de vieilles ballades anglaises recueillies par lui; — enfin, son Journal, où il a noté, dans une sténographie de son invention, tout ce qu'il a fait, jour par jour, de Janvier 1659 (1660), jusqu'en Mai 1669. Ce Journal est, avec celui de son ami Evelyn, le recueil le plus vivant de renseignements contemporains sur l'Angleterre de ce temps. Je n'en relèverai ici que les notes concernant la musique.

* * *

Ce ministre de la marine, cet homme d'Etat consciencieux, était passionné pour la musique; il lui consacrait une partie de ses journées. Il jouait du luth, du violon, de la viole, du théorbe, du flageolet, du *re-*

corder[1]), au besoin, un peu d'épinette. C'était alors la coutume, parmi les bourgeois distingués, d'avoir chez eux toute une collection d'instruments de musique, notamment une caisse de six violes, pour donner des concerts. Pepys avait, lui aussi, son petit musée d'instruments; il se flattait qu'ils fussent les meilleurs d'Angleterre; et il touchait de presque tous. Son plus grand plaisir était de chanter, et de jouer du flageolet. Il emportait partout ce flageolet avec lui, en promenade, au restaurant:

«*Swan et moi allâmes à une taverne, où, pendant qu'il écrivait, je jouai le mon flageolet, jusqu'à ce que le plat d'œufs pochés fût prêt.*»[2])

«*Je revins par eau, jouant de mon flageolet.*»[3])

«*Le soir, dans le jardin, resté longtemps à jouer du flageolet, au clair le lune.*»[4])

Il se risquait même à la composition:

«*Composé quelques airs, Dieu me pardonne!*»[5])

Et ses compositions — (était-ce à la haute situation du compositeur qu'elles le devaient?) — ses compositions avaient grand succès dans le nonde: ce dont l'auteur «*n'était pas peu fier*».[6])

Il finit par se persuader que ses œuvres étaient excellentes:

«*Downing, qui aime et comprend la musique, a voulu à toutes forces voir mon air de: «Beauté», et il le vante au dessus de tout ce qu'il a janais entendu; et, sans me flatter, je sais qu'il est bon.*»[7])

Il faisait gravement répéter ses chants à des actrices:

«*Après dîner, j'enseignai à Knipp mon nouveau récitatif, dont elle pprit une bonne partie; il me plaît, et je crois que je serai satisfait, quand lle le saura tout entier, et qu'on le trouvera agréable.*»[8])

Au reste, en grand seigneur, il ne se donnait pas la peine d'écrire es basses lui-même: il les faisait écrire.

«*Rencontré Mr. Hingston, l'organiste à la cour. L'ai conduit à la Taerne du Chien, et lui ai fait écrire pour moi une basse, qui, je crois, ira ien.*» — Et il ajoute naïvement: — «*Il dit beaucoup de bien de la roance, sans en connaître les paroles, et assure que l'air est bon; il croit que s mots sont clairement exprimés.*»[9])

— «*Dr. Childe venu au rendez-vous, et resté avec moi toute la matinée me faire des basses pour plusieurs airs que je lui ai demandés.*»[10])

Il s'intéressait aussi à la théorie musicale:

---

[1]) Flûte à bec, à huit trous, dont un recouvert d'une fine membrane: «*de tous s sons du monde, celui qui m'est le plus agréable*«. (8 avril 1668.)

[2]) 9 Février 1660. — [3]) 30 Janvier 1660. — [4]) 3 Avril 1661. Voir aussi 17 Féier 1659, 20 Juillet 1664. — [5]) 9 Février 1662. — [6]) 22 Août 1666. — [7]) 9 Nombre 1666. Cf. 5 Dec. 1666: «*Et, sans me flatter, je pense qu'il est fort bon*». — 14 Novembre 1666. — [9]) 19 Décembre 1666. — [10]) 15 Avril 1667.

«Dans ma chambre avec un bon feu; passé une heure sur ***l'Introduction à la musique*** *de Morley, un très bon livre, mais sans méthode.»*[1])

— *«Allé à pied à Woolwich, en lisant tout le long du chemin* ***l'Introduction à la musique*** *de Playford, où il y a quelques fort jolies choses.»*[2])

— *«A Duck Lane pour chercher Marsanne*[3]) *en français; c'est un homme qui a fort bien écrit sur la musique; mais on ne peut se le procurer, ici; alors j'ai commandé qu'on le fasse venir, et j'ai acheté le* ***Traité sur la musique*** *de Descartes.»*[4])

— *«Le page m'a lu le livre de la musique de Descartes, que je ne comprends pas; et je ne crois pas que celui qui l'a écrit le comprît bien non plus, quoiqu'il fût un homme fort savant.«*[5])

Il se mit en tête d'écrire lui-même ses idées sur la musique: ce devait être, à l'en croire, quelque chose d'extraordinaire; il n'était pas loin de croire qu'il tenait la clef du mystère des sons.

«J'ai eu avec M. Bannister une très agréable conversation sur la musique, qui confirme quelques-unes de mes nouvelles idées: en sorte que cela me donne la résolution d'écrire le plan d'une théorie de la musique, comme jamais on n'en a fait une pareille, au monde.»[6])

— *«Fait écrire à Tom quelques petits concerts et quelques idées à moi sur la musique: cela m'encourage beaucoup à m'y adonner davantage; car j'imagine, et j'ai de bonnes raisons pour le croire, que je suis en bon chemin pour découvrir le mystère.»*[7])

Ne le prenez point pour un snob. Ce qui est charmant en lui, c'est la sincérité et l'ardeur juvénile de son amour pour la musique. Il l'aime trop. Il en a peur:

«Joué de la viole, ce que je n'avais pas fait depuis longtemps, ni joué d'aucun instrument; et à la fin, j'ai cessé, et j'ai été un peu à mon bureau, ayant peur de me laisser prendre trop par la musique, et de revenir à mon ancienne folie, qui me faisait négliger mes affaires.»[8])

Mais il a beau faire: la musique est la plus forte.

«Dieu me pardonne! Je m'aperçois toujours que je ne peux pas vaincre ma nature, qui estime le plaisir par dessus tout, bien qu'au milieu de ce plaisir, je me rappelle à regret mes affaires que je néglige . . . Mais quand il s'agit de la musique, — et des femmes, — je ne puis faire autrement que d'y céder, quelles que soient mes affaires.»[9])

Il sent si violemment la musique que parfois il en est malade:

«Été au théâtre du Roi, pour voir ***la Vierge Martyre***[10]) *. . . Ce qui me plaît plus que tout au monde, c'est la musique des instruments à vent,*

---

[1]) 10 Mars 1667. — [2]) 22 Mars 1667. — [3]) Le père Mersenne. — [4]) 3 Avril 1668. — [5]) 25 Décembre 1868. — [6]) Mars 1668. — [7]) 11 Janvier 1669. — [8]) 17 Février 1663. — [9]) 9 Mars 1666. — [10]) De Massinger.

'orsque l'ange descend; elle est si exquise qu'elle m'a ravi en extase; et vrai-nent, elle m'a transporté si bien qu'elle m'a rendu malade, tout de bon, ab-'olument comme autrefois, quand j'étais amoureux de ma femme. Toute la 'oirée, à la maison, je n'ai pu penser à autre chose; et je suis resté, toute 'a nuit, transporté à un tel point que je ne puis croire que la musique puisse 'woir sur l'âme d'un autre homme autant de puissance que sur la mienne.»[1])

La musique est sa consolation, quand il est triste:

«La nuit, chez moi, joué du flageolet. J'avais le cœur gros. Mais j'ai 'u plaisir à penser que, s'il plaît à Dieu de me prêter vie, je passerai mon 'emps à la campagne, simplement et agréablement, bien que sans grande 'loire.»[2])

— *«Bien que j'eusse encore le cœur gros, en pensant à mon pauvre 'rère, (mort la veille), pourtant je cédai à mon envie d'entendre jouer du 'avecin.»*[3])

Il faut convenir d'ailleurs que Pepys n'avait pas très souvent occasion 'e recourir à cette consolation: car il n'était pas souvent triste; et la 'usique se présente bien plutôt à lui, comme une joie sans mélange, la 'lus parfaite de l'existence:

«Je réfléchis que la musique est tout le plaisir que j'ai en ce monde, et plus grand que je puisse jamais espérer, et le meilleur de ma vie.»[4])

* * *

Autour de lui, il faut que tout le monde partage sa manie musicale. 't avant tout, sa femme.

Il l'avait épousée, vers 1655, quand elle n'avait que quinze ans; il 'avait vingt-trois. Il se mit en tête de lui apprendre le chant, lui-'ême; et tant qu'il fut amoureux de sa femme, il la trouva «*d'une apti-'de inimaginable*».[5]) Les premières leçons allaient très bien; le maître et 'lève étaient pleins d'ardeur.

«Veillé tard, donnant à ma femme sa leçon de musique.»[6])

— *«Revenu à la maison, pour m'occuper de ma musique. Ma femme 'moi, nous restâmes à chanter dans ma chambre, longtemps ensemble.»*[7])

Il ne s'agissait alors que de chants sans prétention. Mais Madame 'pys, voyant son mari prendre un maître de chant, pour apprendre à 'erpréter la musique italienne, se piqua d'amour-propre, et voulut en 're autant:

«Ce matin, ma femme et moi, sommes restés longtemps au lit; et, entre 'res choses, la conversation tomba sur la musique; et elle me demanda de 'laisser apprendre à chanter: ce que je pris en considération; et je le lui

[1]) 27 Février 1668. — [2]) 15 Juin 1667. — [3]) 16 Mars 1664. — [4]) 12 Février 1667. — [5]) 28 Août 1659. — [6]) 4 Septembre 1659. — [7]) 17 Mai 1661.

promis. Et justement, comme j'étais encore au lit, on vint m'avertir que mon maître à chanter, M. Goodgroom, était arrivé pour ma leçon. Alors ma femme se leva, et commença aussi à apprendre, ce matin-là.»[1])

La voilà donc qui apprend de grands airs italiens et français![2]) Quelle imprudence! . . . Pepys a beau tâcher de se faire illusion: il lui faut reconnaître que sa femme n'a guère de dispositions:

«*Chanté avec ma femme, qui a récemment*[3]) *commencé à apprendre, et, je pense, arrivera à quelque chose; mais elle n'a pas l'oreille juste; et moi, je l'avoue, je n'ai pas assez de patience pour lui apprendre, ou pour l'entendre chanter de temps en temps une note fausse. Je suis à blâmer de ne pouvoir supporter chez elle ce qu'il est naturel que je supporte, puisqu'elle n'est qu'une écolière, et que je désire beaucoup qu'elle sache chanter. Je devrais donc l'encourager. Je suis peiné; car je vois que je la décourage, et que je lui fais peur de chanter devant moi.»*[4])

Pepys avait d'autant plus de raisons de trouver que sa femme chantait faux, qu'il pouvait faire, chaque jour, dans sa propre maison, des comparaisons qui n'étaient pas à l'avantage de Madame Pepys. C'était l'habitude du temps d'avoir des domestiques, qui eussent des talents d'agrément; et, dans les familles avec lesquelles Pepys était en relations on voit des domestiques musiciens, qui étaient de vrais artistes. Le sommelier de Milady Wright, M. Evans, jouait parfaitement du luth, et en donnait des leçons à Pepys.[5]) La femme du valet d'un de ses amis Dutton, chantait admirablement.[6]) Pepys mettait son amour-propre à ce que ses domestiques ne fussent pas moins bons musiciens; et, en bon mari, — pas tout à fait désintéressé, — il tenait à ce que sa femme eût des suivantes aussi agréables à voir qu'à entendre.

Ce fut d'abord une gentille femme de chambre, Ashwell, qui jouai du clavecin. Pepys lui achète des cahiers de musique; il lui enseigne le principes de la musique:

«*Monté chez moi, pour enseigner à Ashwell les principes de la mesure et autres choses. Et je lui ai fait répéter un psaume, très bien: car elle l'oreille juste*[7])*; et elle a des doigts.»*[8])

Il fait danser la petite suivante:

«*Après dîner, toute l'après-midi, à jouer de mon violon, tandisqu'Ashwe dansait dans ma belle chambre du haut, qui est une salle rare pour la musique.»*[3])

Mais Ashwell ne suffit pas encore à Pepys. Il écrit naïvement:

---

[1]) 1 Octobre 1661. — [2]) 13 Septembre 1665. — [3]) Le bon Pepys était indulgen il y avait cinq ans que sa femme apprenait! — [4]) 30 Octobre 1666. — [5]) 25 Janvi 1659. — [6]) 15 Octobre 1665. — [7]) Voir plus haut ce que Pepys dit de Madame Pepys. — [8]) 3 Mai 1663. — [3]) 24 Avril 1663.

«Je suis en train de chercher une suivante pour ma femme, qui soit à mon ût, — et surtout une qui comprenne la musique, particulièrement le chant.»[1]

Il trouve enfin l'oiseau rare. Elle se nommait Mercer. En même mps, il avait pris un petit page musicien, que lui avait envoyé son mi, le capitaine Cooke, maître de la chapelle royale, sous la direction duuel le page était depuis quatre ans.[2]) Voilà Pepys au comble de la joie!

«Chez moi, avec ma femme, Mercer, et le page, veillé jusqu'à onze heures, antant et jouant du violon. Ce m'est une grande joie de me voir maître tant de plaisir dans ma maison, en sorte que ce sera toujours pour moi, spère, un bonheur d'être au logis. La jeune fille joue assez bien du clacin, mais seulement des airs faciles; elle a de bons doigts; elle chante un u; elle a la voix et l'oreille justes. Mon page, un gentil garçon, chante ès bien; et c'est le garçon le plus agréable du monde, jusqu'à présent.»[3])

Il a bientôt fait de se lasser du page.[4]) Mais Mercer devient de ur en jour plus charmante.

«Trouvé Mercer jouant de la viole; alors je me suis mis à ma viole, à chanter, jusqu'à une heure avancée.»[5])

— *«Vers onze heures du soir, comme il faisait un beau clair de lune, us sommes allés dans le jardin, ma femme, Mercer, et moi; et nous avons anté jusque vers minuit. C'était un bien grand plaisir pour nous, et pour s voisins, qui avaient ouvert leurs fenêtres.»*[6])

— *«Après souper, je me mets à chanter avec Mercer; et je suis resté veiller avec elle, trouvant plaisir à l'entendre chanter un air de Lawes, squ'après minuit.»*[7])

La pauvre Madame Pepys commence à avoir le cœur gros.

«En rentrant, trouvé ma femme visiblement mécontente de moi, parceque passe tant de temps avec Mercer, à lui apprendre à chanter, et que je ui jamais pu en prendre la peine avec ma femme: ce que je reconnais. ais c'est parceque cette fille a des dispositions étonnantes pour la musique; la musique est la chose du monde que j'aime le plus . . .»[8])

Il semble qu'on éloigne Mercer, pour quelque temps. Pepys est mécolique.[9]) Madame Pepys n'y gagne pas grand chose. Son mari trouve 'elle chante décidément bien mal. Mercer revient; et les parties de nt recommencent; et aussi, la jalousie de Madame Pepys:

«Comme il faisait un peu de clair de lune, allé dans le jardin avec rcer, et chanté, jusqu'à ce que ma femme me rappelle que c'est aujourd'hui r de jeûne[10]*); et j'en ai été fâché, et je me suis arrêté.»*[11])

---

[1]) 28 Janvier 1664. — [2]) 27 Août 1664. — [3]) 9 Septembre 1664. — [4]) 22 Avril 5. — [5]) 18 Septembre 1664. — [6]) 5 Mai 1666. — [7]) 12 Juillet 1666. Voir aussi, Juin 1666. — [8]) 30 Juillet 1666. — [9]) 23 Septembre 1666. — [10]) Pour l'annivere de la mort du roi. — [11]) 30 Janvier 1667.

Madame Pepys s'acharne à apprendre la musique; elle arrive — ou va arriver — à faire des trilles. Son mari rend loyalement hommage à sa bonne volonté:

«*Après dîner, ma femme et Barker*[1]) *se sont mises à chanter. Ma femme se donnait beaucoup de mal; et elle était très fière de pouvoir arriver bientôt à faire des trilles. Et en vérité, je crois qu'elle y arrivera.*»[2])

Mais décidément, la vertu n'est pas récompensée, en ce monde; et «la pauvre petite», comme dit Pepys, ne parvient pas à chanter juste:

«*Avant dîner, fait chanter ma femme. Pauvre petite! Elle a l'oreille si peu juste qu'elle m'a mis en colère: si bien que la pauvre petite en a pleuré. Je me dis que je ne dois pas la décourager tant, une autre fois: car elle a un grand désir d'apprendre, pour me faire plaisir; je suis donc très injuste de la décourager.*»[3])

Pendant quelque temps, Pepys s'oblige donc à la patience:

«*Très satisfait des trilles de ma femme.*»[4])

— «*Je pense qu'elle arrivera à faire des trilles, avec le temps.*»[5])

— «*Je l'ai fait chanter: cela commence à aller mieux que je n'espérais.*»[6])

— «*Elle est certainement arrivée à se faire l'oreille plus juste que je ne le croyais possible: ce qui me réjouit jusqu'au fond du cœur.*»[7])

Mais ces appréciations prouvent plus en faveur de la bonté de Pepys que du talent de sa femme. Une fois qu'il entend une mauvaise chanteuse, «*une idiote pour le chant, incapable de chanter une note juste*», il lui échappe cet aveu:

«*Elle est encore pis que ma femme, et me réconcilie un peu avec elle.*»[8])

La désolée et vaillante petite Madame Pepys, en désespoir de cause, se rabat sur le flageolet. Pepys l'y encourage. Peut-être arrivera-t-elle ici à faire moins de fausses notes. Il traite avec un professeur, Greeting; et, pour l'encourager, il apprend lui-même.[9])

«*Etudié le flageolet avec ma femme. Je vois avec plaisir qu'elle sait aisément trouver ses notes.*»[10])

— «*Marché une heure dans le jardin, en causant avec ma femme, dont le développement musical commence à me faire grand plaisir.*»[11])

— «*A souper. Ma femme s'est mise à son flageolet; et elle a joué si gentiment un air de sa façon, que j'ai été infiniment charmé, au delà de tout ce que j'attendais d'elle.*»[12])

— «*Passé une partie de la nuit, ma femme et moi, à notre flageolet. Elle joue maintenant n'importe quoi, presque à première vue, et en mesure.*

---

[1]) Barker était une troisième suivante, musicienne. — [2]) 7 Février 1667. — [3]) 1 Mars 1667. — [4]) 11 Mars 1667. — [5]) 12 Mars 1667. — [6]) 19 Mars 1667, et 6 Mai 1667. — [7]) 7 Mai 1667. — [8]) 22 Janvier 1668. — [9]) 8 Mai 1667. — [10]) 17 Mai 1667. — [11]) 18 Mai 1667. — [12]) 23 Mai 1667.

. . Je me suis couché fort satisfait de ce que ma femme joue si bien du ageolet; j'ai l'intention de lui faire apprendre un autre instrument; car, uoiqu'elle n'ait pas l'oreille juste, je vois pourtant qu'elle peut arriver à ut ce qui ne demande que des doigts.» [1])

Dès lors, le ménage Pepys est heureux. Le soir, Pepys fait jouer ı flageolet à sa femme, *«jusqu'à ce qu'il s'endorme avec grand plaisir ıns son lit.»* [2])

Ne croyez point cependant qu'il en oublie sa chère Mercer. Il conıue de faire avec elle des parties de chant, — surtout quand sa femme est pas là:

«Vers neuf heures du soir, entendu la voix de Mercer et de mon page m, chantant dans le jardin . . . Je mourais d'envie de voir cette fille, ne yant pas rencontrée depuis le départ de ma femme. Je suis allé la uver au jardin; nous avons chanté ensemble; puis nous sommes rentrés ur souper. Charmé de sa compagnie, aussi bien pour la conversation que ur le chant.» [3])

— *«Mené Mercer au théâtre du duc d'York, pour voir la Tempête . . . rès le spectacle, conduit Mercer par eau à Spring Gardens. Là, promené c beaucoup de plaisir, mangé, bu, chanté. Les gens venaient autour de us, pour nous entendre.»* [4])

— *«Allé par eau à Foxhall . . . Il commençait à faire nuit. Nous mes mis dans un coin, et avons chanté de telle sorte que tout le monde venu autour de nous pour nous entendre.»* [5])

— *«Cherché Mercer. Elle et moi dans le jardin, à chanter, jusqu'à heures du soir.»* [6])

— *Joyeuse société. Mercer en est. «Après dîner, chanté des psaumes.»* [7]) etc.

Et je ne parle pas de l'autre suivante, Barker. *«qui vaut bien mieux re comme façon de chanter.»* [8])

* * *

Autour de cette maison musicale, tout le monde est musicien: les parents, le frère et la belle-sœur, qui jouent excellemment de la e de viole [9]); — les amis, qui tous font de la musique, bonne ou vaise. Les dames jouent du luth, de la viole, du clavecin; parfois ıe, elles y mettent tant d'acharnement qu'elles finissent par lasser leur té:

«La fille de M. Turner joue du clavecin, à vous rendre malade.» [10])

---

[1]) 11 Septembre 1667. — [2]) 13 Août 1668. — [3]) 29 Avril 1668. Voir aussi 10 Mai — [4]) 11 Mai 1668. — [5]) 14 Mai 1668. — [6]) 15 Mai 1668. — [7]) 17 Mai 1668. 12 Avril 1667. — [9]) 18 Décembre 1662, et 2 Février 1667. — [10]) 1 Mai 1663.

— «*Je suis parti sans prendre congé, ne laissant pas une âme auprès d'elle, pour l'entendre.*»[1])

Les grands seigneurs savent tous jouer et chanter.[2]) Le protecteur de Pepys, Lord Sandwich, fait sa partie avec lui, dans de petits concerts de musique de chambre,[3]) et compose des antiennes à trois parties.[4])

On ne peut aller nulle part, sans entendre de la musique:

Au restaurant:

— «*Emmené ma femme à dîner au Hall des Drapiers . . . Très bon repas, beau hall, bonne société, très bonne musique. J'eus plaisir à voir que je pouvais reconnaître, à sa voix, un homme que je n'avais jamais vu, et qui chantait derrière le rideau, autrefois, dans l'opéra de sir Davenant.*»[5])

En promenade:

— «*Promené dans Spring Gardens . . . Beaucoup de monde. Temps et jardin agréables. C'est fort divertissant d'entendre ici le rossignol et les autres oiseaux, là des violons, une harpe . . .* etc.»[6])

Dans la campagne:

— «*A une certaine distance, il y avait sous un arbre, sur l'herbe, une compagnie qui chantait. Je dirigeai mon cheval vers eux, et je vis que c'étaient quelques bourgeois qui s'étaient rencontrés par hasard, et chantaient à quatre ou cinq parties excellemment. Vu les circonstances, je n'ai jamais été plus ravi par la musique, de toute ma vie.*»[7])

Aux bains de Bath: (il semble que la musique fasse partie du traitement):

— «*Après être resté plus de deux heures dans l'eau, rentré me coucher et sué pendant une heure. Arrivent des musiciens, pour me jouer de la musique extrêmement bonne, aussi bonne que toutes celles que j'aie jamais entendues, à Londres ou ailleurs.*»[8])

Sur mer, — pendant le voyage qu'il fait pour aller chercher Charles II *Tel matelot, — un ivrogne et un rustre, en apparence, — joue de la harpe,* «*comme je ne crois pouvoir jamais en entendre jouer, de ma vie.*»[9])

Chez le coiffeur:

— «*Pour nous servir, un barbier qui joue très bien du violon.*»[10])

Dans le peuple de Londres:

Il vient chez Pepys, une fois, «*un ouvrier orfèvre, un pauvre hère, un très petit bonhomme qui ne porte pas de gants*». Il tient parfaitement sa partie dans un quatuor vocal, avec Pepys et des amis.[11])

---

[1]) 10 Novembre 1666. — [2]) On ne voit guère qu'une exception: Lord Landerdale; mais il passe pour excentrique; et peut-être veut-il passer pour tel. (28 Juillet 1666). — [3]) 23 Avril 1660. — [4]) 14 Décembre 1663. — [5]) 28 Juin 1660. — [6]) 28 Mai 1667. — [7]) 27 Juillet 1663. — [8]) 13 Juin 1668. — [9]) 30 Avril 1660. — [10]) 13 Août 1662. — [11]) 15 Septembre 1667.

Ce qui occupe naturellement une grande place dans la vie de ce élomane, c'est le théâtre. A la vérité, Pepys s'impose, pendant un rtain temps, de n'y aller qu'une fois par mois, — sans doute pour ne ıs trop se distraire de ses affaires, ou peut-être par économie.[1]) Mais n'attend pas le second jour du mois, pour y aller:

— «*1 Février 1664. — Aujourd'hui étant un nouveau mois, je puis ler au théâtre.*»

Et, quand on parcourt les notes, on voit que la règle a bientôt fait fléchir.

En tout cas, si Pepys a fait vœu de ne pas aller au théâtre, plus ıne fois par mois, il ne s'est pas interdit de faire venir le théâtre chez , — je veux dire, les gens de théâtre, surtout quand ce sont de jeunes jolies chanteuses, comme Mrs Knipp, chanteuse au King's-Theatre, — *tte petite friponne,*[2]) . . . *Knipp, qui est gentille certes, et la créature la ıs folle, et qui chante le plus noblement du monde, comme je n'ai jamais endu de ma vie.*»[3]) — Il passe la nuit à lui faire chanter ses airs, qui semblent admirables.[4]) Elle lui répète ses rôles. Elle vient le trouver, parterre du théâtre, «*après son air dans les nuages.*»[5]) Il l'emmène en ›menade, à Kensington. Elle chante. «*De belles dames nous écoutaient . . . ›digieusement gais. Chanté tout le long de la route, jusqu'à la ville.*»[6])

Les bonnes soirées que Pepys se donne, chez lui, avec toutes ces ırmantes musiciennes: sa femme, les suivantes de sa femme, ses amies, jolies comédiennes! Knipp y vient parfois, dans son costume de âtre, «*en paysanne, avec un chapeau de paille.*»[7])

«— . . . *Et maintenant, ma maison est pleine . . . Quatre violons qui ent bien . . . Nous avons chanté, puis dansé, puis chanté beaucoup de ses à trois voix. Harris, du Duke Theatre, a chanté son air irlandais, plus étrange et le plus joli que je lui aie jamais entendu . . . Continué anser et chanter. Notre Mercer s'est mise à chanter un air italien qui transporté . . .*[8]) . . . *Knipp et Rolt chantent de bons vieux airs anglais. eu un plaisir inouï, à les entendre chanter . . .*[9]) *J'ai passé la nuit s le ravissement . . . La meilleure société musicale où je me sois jamais vé, de ma vie; je voudrais pouvoir y vivre et y mourir, aussi bien à e de la musique qu'à cause du visage de ma femme et de Knipp . . .*»[10])

Pepys savoure son bonheur. La nuit, sur l'oreiller, il se remémore délicieuses soirées:

---

[1]) Aussi, par un reste de puritanisme. Mais la lecture du Journal montre avec e rapidité s'effrite ce sentiment chez l'ancien républicain, devenu le courtisan des rts. — [2]) 23 Février 1666. — [3]) 6 Décembre 1665. — [4]) 23 Février 1666. — [5]) 17 Avril — [6]) 17 Avril 1668. [7]) 24 Janvier 1667. — [8]) 24 Janvier 1667. — [9]) 17 Avril — [10]) 6 Décembre 1665.

«— *Je me dis que cette jouissance est une des plus agréables que je puisse espérer dans ce monde.*»[1])

Il n'y a qu'un nuage à son bonheur: c'est que la musique coûte de l'argent. Terminant la description d'une de ces soirées enchanteresses, il écrit:

«— *Seulement, les musiciens m'ont ennuyé; ils n'ont pas été satisfaits, à moins de 30 shillings.*»[2])

Pepys n'aime pas à payer: c'est un trait de ressemblance qu'il a avec bien des riches amateurs de son temps et du nôtre. Rien ne l'ennuie autant que de donner de l'argent à un artiste: il l'avoue naïvement:

«*M. Berkenshaw m'a terminé mon air en deux parties, qui me plaît fort. Je lui donnai cinq livres sterling pour ce mois-ci, c'est-à-dire pour cinq semaines de leçons: ce qui est beaucoup d'argent, et me contraria à donner.*»[3])

Aussi s'arrange-t-il de façon à se brouiller avec son maître (en faisant de telle sorte que la brouille semble venir de l'autre), aussitôt qu'il croit en avoir extrait tout ce dont il avait besoin.[4]) Et quand M. Berkenshaw a donné dans le panneau et rompu avec Pepys, Pepys se délecte à jouer les airs qu'il a extorqués tout doucement à M. Berkenshaw, pendant ses leçons:

«— *Je les trouve tout à fait incomparables, et je n'en suis pas peu fier: car je suis sûr que personne au monde ne les a, en dehors de moi, — pas même lui qui les a écrits.*»[5])

Quand il s'agit de défendre sa bourse contre les artistes, il est d'une prudence de serpent. — Un joueur de viole vient chez lui, et lui joue «*quelques très belles choses de sa composition.*» Pepys se garde bien de le trop complimenter:

«— *J'eus peur d'aller trop loin dans mes éloges, et qu'il ne m'offrît de copier ces pièces de musique pour moi: car j'aurais été forcé alors de lui donner, ou de lui prêter quelque chose.*»[6])

Rien d'étonnant à ce que, dans ces conditions, la musique semble, somme toutes, à Pepys, le moins dispendieux des plaisirs.[7]) Rien d'étonnant non plus à ce que les musiciens meurent de faim dans cette Angleterre, où chacun se dit passionné de musique. Tels ces forains, qui font la parade devant des paysans. Les paysans regardent, rient, — et s'en vont, quand on fait la quête.

«— *M. Hingston, organiste à la cour, m'a dit qu'un grand nombre de musiciens sont près de mourir de faim, n'étant pas payés de cinq années de*

[1]) 24 Janvier 1667. — [2]) 24 Janvier 1667. — [3]) 24 Février 1662. — [4]) 27 Février 1662. — [5]) 14 Mars 1662. — [6]) 23 Janvier 1664. — [7]) 8 Juillet 1663.

leurs gages; et même qu'Evans, le fameux harpiste, qui n'avait pas son égal au monde, est mort de besoin, l'autre jour, et qu'il a fallu l'enterrer aux frais de la paroisse; on l'aurait porté en terre, à la nuit noire, sans un seul flambeau, si Mr Hingston n'avait rencontré par hasard le cortège, et s'il n'avait donné 12 pence pour acheter deux ou trois flambeaux.»[1])

* * *

Voilà qui nous renseigne déjà sur le peu de fond qu'il faut faire sur la «musicalité» anglaise. Nous serons encore mieux instruits, quand nous aurons essayé de voir un peu plus clair dans les jugements musicaux de Pepys, et de déterminer la nature de son goût. Combien il est étroit!

Pepys n'aime pas le chant à l'ancienne mode.[2]) Il n'aime pas le chant à plusieurs voix:

«— *Je suis de plus en plus convaincu que le chant à plusieurs voix n'est pas du chant, mais une sorte de musique instrumentale, parceque le sens des mots, qu'on n'entend pas, se perd, et surtout parcequ'on les met en fugues. Le vrai chant, selon moi, ne devrait être qu'à une voix, deux au plus.»*[3])

Il n'aime pas les maîtres italiens:

«— *Ils ont passé toute la soirée à chanter le meilleur morceau de musique du monde, de l'avis de tous, un morceau fait par Signor Charissimi, le fameux maître Romain: c'était beau, certainement, trop beau pour que j'en puisse juger.»*[4])

«— *Pas du tout transporté par cette musique, que je m'attendais à trouver extraordinaire . . . Je dois reconnaître que c'est de très bonne musique, je veux dire que la composition est extrêmement bonne; mais pourtant, elle ne me plaît pas.»*[5])

Il n'aime pas les chanteurs italiens; surtout, il déteste la voix des castrats. Il rend seulement hommage à l'excellente mesure et à l'expérience consommée de ces artistes italiens; mais ils lui restent étrangers, de goût, et il ne cherche pas à les comprendre.[6])

Il aime encore moins l'école anglaise contemporaine, l'école de Cooke, d'où sortiront Pelham Humphrey, Wise, Blow et Purcell:

«— *Vraiment, comme exécution et comme composition, c'était bien inférieur à ce que j'avais entendu, la veille:*[7]) *ce que je n'aurais pu penser.»*[8])

Il n'aime pas davantage la musique française:

«— *Sans esprit de parti, je ne trouve rien dans leurs airs qui passe les nôtres. Je l'ai remarqué pour plusieurs airs pour violon de Baptiste, le grand compositeur actuel, comparés avec ceux de Banister.»*[9])

[1]) 19 Décembre 1666. — [2]) 16 Janvier 1660. — [3]) 15 Septembre 1667. Voir encore, 29 Juin 1668. — [4]) 22 Juillet 1664. — [5]) 16 Février 1667. — [6]) Il les jugera plus favorablement, un peu plus tard, en les entendant, à la chapelle de la Reine (1 Mars 1668). Voir plus loin. — [7]) Il s'agit de chants italiens de Draghi. — [8]) 13 Février 1667. — [9]) 18 Juin 1666.

Il détestera même la musique du maître français de Charles II, Grebus (Grabu):

«— *Que Dieu me pardonne! Je n'ai jamais été si peu satisfait d'un concert, de ma vie!*»[1])

D'une façon générale, toute musique instrumentale l'ennuie:

«— *Je dois l'avouer: soit parceque je n'en entends que rarement, soit parceque la voix vaut mieux, je n'y trouve pas le moindre plaisir: m'est avis que deux voix valent bien vingt instruments.*»[2])

Que de choses éliminées! Que lui restera-t-il donc? — Il vient de le dire: une voix, deux voix au plus, accompagnées ou non du luth, du théorbe, ou de la viole. Et que devront chanter ces voix? — Des airs simples, intelligemment déclamés, comme ceux de Lawes, le grand musicien à la mode, celui dont le nom revient le plus souvent dans ce *Journal.*[3]) — Au théâtre, Pepys semble aimer surtout la musique de Lock, avec qui il était en relations personnelles,[4]) et celle de l'auteur de la partition de scène écrite pour *la Vierge et martyre* de Massinger, en 1668, — cette musique qui le rendait malade de plaisir. — A l'église, c'est encore Lock qu'il admire[5]), et les Psaumes à quatre voix de Ravenscroft, quoiqu'ils lui semblent bien monotones.[6])

Mais, au fond, ce qu'il préfère, de beaucoup, ce sont les bons vieux airs anglais.

«— *Mrs Manuel chante étonnamment bien, tout à fait dans le style italien. Malgré tout, elle ne me plaît pas autant que Knipp, chantant un bon vieil air anglais.*»[7])

«— *Mrs Manuel chante bien. Pourtant j'avoue que je n'en suis pas assez charmé pour l'admirer . . . J'ai plus de plaisir à entendre Knipp chanter deux ou trois petits airs anglais, que je comprends, — quoique la composition et l'exécution de l'autre soient belles.*»[8])

Encore faut-il que ces airs soient anglais strictement, purs anglais. Pepys n'admet même point les airs écossais:

«— *Un domestique de Lord Landerdale joue sur le violon quelques airs écossais, — des meilleurs du pays, à en juger par la façon dont ces gens paraissaient les apprécier par leurs éloges et leur admiration; mais, Seigneur! . . . Les airs les plus étranges que j'aie jamais entendus, de ma vie! Tous du même style!*»[9])

---

[1]) 1 Octobre 1667. — [2]) 10 Août 1664. — [3]) Pepys en chante constamment (Mars, Avril, Mai, Juin, Novembre 1660, 14 Déc. 1662, 19 Nov. 1665 etc.). — [4]) 11 Février 1660. 21 Février 1660. Pepys connaissait aussi Purcell le père. — [5]) 21 Février 1660. — [6]) Nov., Déc. 1664. Ici, les Italiens vont plus tard le conquérir. — [7]) 17 Août 1667. — [8]) 30 Décembre 1667. — [9]) 28 Juillet 1666. Voir aussi son mépris pour les airs de cornemuse (24 Mars 1668).

On voit que la musique se réduit à peu de choses, pour Pepys. Chose curieuse qu'une telle passion pour la musique, unie à une telle pauvreté de goût! Ce goût n'a qu'une grande qualité, c'est sa franchise. Pepys ne cherche pas à s'en faire accroire; il dit sincèrement ce qu'il sent; il a ce bon sens britannique, qui se défie des engouements irraisonnés. Il est à remarquer tout particulièrement quelle défiance instinctive il manifeste à l'égard de la musique italienne, qui commençait à envahir l'Angleterre. Quand il l'entend chez Lord Bruncker, qui était un des patrons des Italiens à Londres, il ne manque pas de noter, au milieu de l'enthousiasme de ceux qui l'entourent:

Ils ont bien chanté; mais dans un chant il faut considérer les paroles, et comment la musique s'y adapte; l'accent du pays doit être connu et compris de l'auditeur: si non, il ne sera jamais bon juge de la musique vocale d'un autre pays. Aussi, ne comprenant pas les paroles, et n'étant pas habitué à l'italien, je n'ai pas du tout été pris par cette musique; leurs mouvements, leur façon d'elever et d'abaisser la voix peuvent plaire à un Italien; mai sà moi, ils n'ont pas plu; et je crois, du fond du cœur, que je pourrais mettre en musique des paroles anglaises, d'une façon plus agréable pour les oreilles anglaisse les plus exercées, que toute cette musique italienne . . .» [1])

«— *Je suis de plus en plus convaincu que chaque nation ayant un accent et une intonation propres à sa langue, — intonation et accent qui ne correspondent pas à ceux des autres pays et qui ne leur plaisent point, — le chant doit également différer. Mieux la musique est adaptée aux paroles, plus elle a l'intonation habituelle à la langue; de sorte qu'un air bien composé par un Anglais paraîtra toujours meilleur à un Anglais qu'un air écrit sur des paroles étrangères par un étranger . . .»* [2])

Tout ceci est plein de bon sens, et fait penser à ce qu'écrira Addison, quelque cinquante ans plus tard. Cette saine défiance aurait dû inspirer les dilettantes et les musiciens anglais, et les mettre en garde contre l'imitation étrangère, — surtout contre l'imitation italienne, qui devait être mortelle pour l'art anglais. Mais l'art italien était bien fort; et l'on vient de voir dans quelles étroites limites se resserrait le goût anglais. Il abandonnait de lui-même la plus grande partie du terrain à l'art étranger, pour se renfermer dans sa petite maison: c'était bien imprudent. L'art étranger, une fois implanté en Angleterre, devait chercher à tout conquérir. Quelques notes de Pepys montrent que déjà lui-même commence à fléchir:

«— *A la chapelle de la reine. Entendu les Italiens chanter. Vraiment leur musique m'a paru tout à fait admirable, supérieure à tout ce que nous faisons.»* [3])

[1]) 16 Février 1667. Voir aussi 11 Février 1667. — [2]) 7 Avril 1667. — [3]) 21 Mars

Voilà l'aveu de la défaite, — de la prochaine défaite, où l'art anglais va abdiquer, aux mains des Italiens.

* * *

Je m'excuse d'avoir insisté si longuement sur ce journal d'un amateur anglais, à la cour de Charles II. Ce n'est pas seulement pour faire revivre quelques types aimables, qui n'ont pas trop varié depuis deux siècles: — cet Anglais distingué, homme d'Etat et artiste, bien sain, bien équilibré, avec cette activité calme, cette sérénité d'âme, cette bonne humeur, cet optimisme un peu enfantin, qu'on rencontre si souvent chez les hommes d'outre-Manche; bien doué, comme musicien, mais un peu superficiel, et cherchant dans la musique plutôt un plaisir hygiénique, suivant le conseil de Milton [1]), qu'une passion dont on n'est plus le maître Et, autour de lui, d'autres types connus: Madame Pepys, l'Anglaise qui *veut* être musicienne, qui travaille son clavier avec persévérance, qui ne se décourage jamais, «et qui a de bons doigts.» — D'autres encore . . .

Mais ce n'est pas pour cela que je me suis appliqué à dépouiller ce journal. Il a cet intérêt pour nous, qu'il est un thermomètre de la musicalité anglaise, vers 1660, c'est à dire au début d'un âge d'or de la musique anglaise. Il fait très bien comprendre que cet âge d'or n'ait pas duré. — Si brillante et même si géniale, par instants, que dût être la musique de l'ère de Purcell, elle n'avait point de racines, point de terre surtout où enfoncer ses racines. Nous voyons que le public anglais le plus intelligent, le plus instruit, le plus épris de musique, ne s'intéressait avec sincérité qu'à un genre de musique excessivement restreint, qui s'étayait sur la poésie, et qui en était presque un dérivé: une musique vocale de chambre à une ou deux voix, des dialogues, des ballades, des danses, des chansons poétiques. Là était l'essence et l'originalité intime de l'âme musicale anglaise. [2]) Toute musique anglaise qui voulait être vraiment nationale, devait s'en inspirer; et ce qu'elle a produit de mieux, alors, est peut-être en effet ce qui, comme certaines pages du charmant Purcell,

1668. Voir aussi les jugements de Pepys sur Draghi, qu'il rencontre chez Lord Bruncker, avec Killigrew, qui travaille à implanter la musique italienne à Londres et fait venir d'Italie des chanteurs, des instrumentistes, des décorateurs (12 Février 1667. — [1]) On sait que Milton, dans son célèbre *Tractate on Education*, conseille fort, après les exercices athlétiques, «*pendant qu'on se sèche et qu'on se repose avant le repas*», de «*récréer et de calmer les esprit fatigués, par les solennelles et divines harmonies de la musique.*» Il ajoute que la musique serait encore plus à propos après le repas, «*pour assister et aider la nature dans la première digestion, et pour renvoyer l'esprit satisfait au travail.*» — [2]) Je ne parle point ici de la musique religieuse et chorale anglaise, qui a produit des œuvres de large envergure, sous la Restauration des Stuarts, et qui a toujours gardé une noble tenue, — sans se melêr pourtant, que par exceptions, à la vie intime de la nation, et sans avoir un caractère proprement national

en a le mieux gardé le parfum de poésie affectueuse et d'élégance rustique. Mais c'était là une base un peu mince, un terrain bien exigu pour l'art; la forme d'une telle musique ne se prêtait pas à un grand développement; et la culture musicale, assez généralement répandue dans le pays, mais toujours à fleur de peau, ne l'eût pas permis.

Et en face de cette petite province des chansons anglaises, des ballades anglaises, qui ne s'est pas agrandie, mais qui s'est conservée à peu près intacte jusqu'à nos jours, — on voit poindre, dans le Journal de Pepys, l'invasion italienne qui va tout submerger, du vivant même de Pepys, et où la musique anglaise sera noyée.

Arnold Schering (Leipzig).

Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts[1]).

Über den Entwicklungsprozeß, der sich am Ende des 16. Jahrhunderts nd am Anfang des folgenden in der italienischen Instrumentalmusik vollog und zur Herausbildung des begleiteten Solospiels führte, fehlen zur Zeit och eingehende Untersuchungen. Die ersten gedruckten Violinsoli mit Generalaß tauchen in bescheidener Gestalt erst 1613 (Salomone Rossi „Sonata in ialogo" aus op. 3), in etwas erweiterter Form erst 1617 (Biagio Marini, ffetti musicali op. 1) auf, zu einer Zeit also, wo der Sologesang mit Generalaßbegleitung längst festen Fuß gefaßt hatte. Dieses späte Erscheinen edruckter Sololiteratur überrascht insofern, als bekannt ist, daß bereits as 16. Jahrhundert hochentwickelte Formen des Solospiels besaß, zwar cht im Bereiche der Violine, wohl aber der Viola da gamba.

Im Jahre 1553 veröffentlichte zu Rom der Spanier Diego Ortiz einen raktat, Trattado de Glosas sobre Clausulas . . . depuntos en la musica Violones, der sich in der Hauptsache als ein Lehrbuch für solistisches ambenspiel gibt. Ortiz unterscheidet drei Arten desselben: die freie Phansie, bei der das Klavier (Cimbalo) Akkorde anschlägt und der Gambist s dem Stegreif Figurationen darüber ausführt, wobei gegenseitige Imitionen wohl angebracht sind; ferner: das Spiel über einen Cantus firmus, s sich vom vorhergehenden nur dadurch unterscheidet, daß statt eines

[1]) Die Kenntnis der hierher gehörenden Arbeiten Hugo Riemanns über die osonate, Suite usw., darf vorausgesetzt werden.

frei gewählten Basses ein gegebener („Tenor“, geistlich oder weltlich) die Grundlage für das Verzierungsspiel bildet; endlich das Spiel über eine vielstimmige Komposition z. B. eine Madrigal, eine Chanson, wobei der Cembalist sämtliche Stimmen greift, während der Gambenspieler sich eine beliebige auswählt und sie — wiederum ex improviso — mit Koloraturen und Diminutionen schmückt[1]).

Sicherlich bildeten Ortiz' Anweisungen nur die endgiltige Zusammenfassung einer Anzahl von Regeln, die eine lange Praxis schon erhärtet hatte. Sie blieben aber auch das Fundament für eine künftige Musikübung; denn darin wird man Einstein[2]) zustimmen dürfen, daß diese Gambenpraxis als Vorstufe zum Solospiel des 17. Jahrhunderts anzusehen ist. Wählte der Gambist z. B. die Oberstimme einer vielstimmigen Chanson und diminuierte sie nach den Regeln der Kunst, während der Begleiter die übrigen Stimmen griff, so ergab das eine Form des Zusammenspiels, die erst sieben Jahrzehnte später unter dem Begriff Solosonate für andere Instrumente allgemein wurde.

Der Grund, warum die Violine (in der ersten Zeit auch das ihrem Umfang entsprechende Cornet) sich verhältnismäßig spät dieser Kunstübung bemächtigte, wird darin zu suchen sein, daß das Gambenspiel vorwiegend Improvisation, freie Phantasie ohne Noten war, diese aber der Violine zunächst gänzlich fern lag. Mit der Natur des Instruments und den musikalischen Traditionen des 16. Jahrhunderts hängt es zusammen, daß bis auf die beiden Gabrieli die Violine neben den Violen nur ein bescheidenes Wort im Ensemble mitzusprechen hat, ja daß sie noch von Monteverdi im Orfeo (1607) durchaus stiefmütterlich behandelt wird. Neben dem hochentwickelten Gambenspiel des 16. Jahrhunderts, wie es Ortiz mit Proben belegt, konnte sich auch späterhin das junge Violinspiel noch lange nicht sehen lassen. Anscheinend drangen aber um 1600 die Violinspieler immer energischer auf den Besitz einer eigenen Literatur. Sollte sich eine solche bilden, so konnte ein doppelter Weg beschritten werden: Die Übertragung von Gesangsstücken für Violine und Cembalo nach Art der von Ortiz beschriebenen dritten Art des Zusammenspiels, oder die Aufzeichnung von Stücken, die ehemals auf Grund freier Improvisation entstanden waren und von Ortiz an erster und dritter Stelle genannt werden.

Nach Analogie des Verfahrens, Motetten und andere vielstimmige Gesangswerke durch Instrumente ausführen zu lassen, darf geschlossen werden, daß man den ersten Weg zuerst einschlug und schon früh zwei- oder drei

---

[1]) M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. bis 17. Jahrhunderts (1535—1650), Leipzig 1902, S. 8 ff. A. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert. Leipzig 1905, S. 16 ff.

[2]) A. a. O.

stimmige Gesänge auf Violine (Armviola oder Cornett) übertrug, so daß sich Violinsoli und Violinduette ergaben. Darauf weisen Sammlungen wie „Il I° libro della Musica a 2 voci di G. Gastoldi, Baglioni, Cantone, Cima u. a., Mailand 1598 (36 zweistimmige Instrumentalstücke ohne Text und Continuo); A. Troilo, Sinfonie, Scherzi, Ricercari, Capricci e Fantasie a 2 voci per cantar e sonar, Venedig 1608 (21 Stücke ohne Text [!]), die bereits vollkommen instrumental geführt sind, ferner B. Brunelli, Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali a 1—2 voci per sonare et cantare, Venedig 1614 und dessen in gleichem Jahr erschienenen zweistimmigen Übungen für Violine, Cornet und Flöte. Die Literatur der Triosonate für zwei Diskantinstrumente und Generalbaß mag geradezu aus der gesungenen Canzonettenliteratur des 16. Jahrhunderts hervorgegangen sein, die gern zwei Soprane mit einer tiefen Stimme verkoppelte; dafür würde nicht nur der Altersvortritt der Triosonate vor der Solosonate sprechen, sondern auch die Vorliebe der ersten Triosonatenkomponisten (Rossi, Marini, Uccellini) für Liedbearbeitungen, ferner die durchaus kanzonettenartige Gestalt einiger Triosätze bei Marini[1]). Aber auch unter den ersten nachweisbaren Solostücken für Violine stehen Sätze, die unverkennbar Liedcharakter tragen, wenn auch bestimmte Texthinweise fehlen.

Wie geschlossene Liedformen, so waren ohne weiteres auch Tänze und Tanzlieder der Solo- oder Duettbesetzung zugänglich, — die entsprechend fortgeschrittene Generalbaßpraxis vorausgesetzt. Auch hier behauptet die Duettbesetzung zeitlich den Vorrang. Rossi's Sinfonie e Gagliarde 1607 und 1608, beide male für je zwei Violen und Chitarrone gesetzt, sind die ersten Belege und weisen auf Lauteninstrumente als Interpreten der Füllstimmen. Erst 1617 folgt Marini mit ähnlichen Kompositionen. Mannigfache Bemerkungen in Sammlungen dieser Zeit beweisen, daß es erlaubt war, unter Umständen die Duettbesetzung auf Solobesetzung zu reduzieren, also die zweite Diskantstimme entweder ganz wegzulassen oder sie der rechten Hand des Begleiters zu übergeben. Eines besonderen Arrangements für Solovioline bedurfte es nicht, und noch in späteren Jahrzehnten ist es so gut wie selbstverständlich, daß selbst bei vier- und sechsstimmigen Tänzen gelegentlich die Mittelstimmen ausgelassen werden durften, ein Verfahren, das den Reichtum und die ungemeine Beliebtheit von Tänzesammlungen für Trio- und Quartettbesetzung im 17. Jahrhundert erklärlich macht: man konnte sie eben jeder Besetzungsmöglichkeit anpassen[2]).

---

[1]) So die beiden „Aria" betitelten Stücke seines op. 1 (1617) Nr. 21 La Soranza, Nr. 22 La Boldiera, von denen die erste über dem Schlußteil sogar die Textworte „Viva, viva ça Soranzo" konserviert.

[2]) Hinweise der angegebenen Art erscheinen in älteren Tanzsammlungen für zwei Violinen und Baß so oft, daß sich Zitate erübrigen. Aus späterer Zeit seien an-

Mit einfachen Lied- und Tanzübertragungen begnügten sich nun freilich die Zeitgenossen Monteverdis nicht. Die eigentliche Würze erhielten die Stücke erst durch Anwendung des Variationsprinzips. Wie schon bei Ortiz Beispiele für geschlossene Variationsreihen über ein stetig wiederholtes Baßthema nach Art der Passacaglia erscheinen, wobei mitunter verkappte Lieder oder Tänze die Grundlagen bilden[1]), wie zu gleicher Zeit in England die Virginalisten, vielleicht auf Anregung eingewanderter italienischer Gambenvirtuosen hin, in Lied- und Tanzvariationen Respektgebietendes leisten, so zieht auch die Solo- und Triosonate bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ihre besten Kräfte aus dem Kunstmittel der Variation. Sal. Rossi baut die Liedvariationen seines op. 3 (1613, für Triobesetzung) wohl direkt nach Muster des duettierenden älteren Gambenspiels auf, denn darauf deutet die Wahl der Violen und das Festhalten am Ostinato. Nach ihm kommen andere und übertragen das Prinzip auf die Solosonate, und zwar in doppelter Form: einmal in Gestalt leichter Umbildung des Themas unter Beibehaltung der Harmonien und des Basses, das andere Mal unter teilweiser, ja völliger Aufgabe der harmonischen und melodischen Eigentümlichkeiten des Themas mit nur leiser Andeutung von dessen Konturen.

Für beide Variationsmanieren stehen Beispiele in den Werken Biagio Marini's. Eine leichte, kolorierte Umbildung des Themas zeigen das „Il Monteverde" betitelte Balletto alamanno a 2 (Nr. 3) seines op. 1[2]) von der Form

A — A (koloriert) — B — B (koloriert)

ferner der Schlußteil der Solosinfonie La Gardana (Nr. 19) und einige andere Stücke derselben Sammlung. Die Kunst, die hier entfaltet wird, ist nicht groß; es handelt sich um Einführung von Durchgangs- und Nebennoten und kleine Verzierungen, wie sie bis ins 18. Jahrhundert hinein jeder Spieler unaufgefordert bei der Wiederholung eines Themas anzubringen pflegte. Daß Marini die kolorierten Teile ausschreibt, statt Wiederholungszeichen zu setzen, lehrt aber jedenfalls, daß er Wert auf seine Varianten legte.

Bei weitem imponierender tritt das Variationsprinzip auf in einer im op. 3 (1620) desselben Meisters veröffentlichten Variationensuite für Soloviolinc und Baß. Marini erhebt sich hier insofern über die Variationskunst

geführt: Massimil. Neri (Kanzonen a 4, 1644) „pure a quattro, che si ponno sonare a tre e a due ancora, lasciando fuori le parti di mezzo"; Lor. Penna (Correnti usw. a 4, 1673) „che si può sonarsi ogni cosa a Viol. solo (!), a due: Viol. I e Violone, e a trè: Viol. I, II e Violone; Giov. Batt. Vitali (Varie sonate a 6, op. 11, 1684) „si può sonare con il primo Violino solo e Violone).

[1]) Einstein, a. a. O. S. 21.

[2]) Es kann als Solostück für Violine gelten, da der obligate Gambenbaß sich nur in geringfügigen Abweichungen vom Continuo bewegt.

seines Vorgängers Rossi und der deutschen Suitenkomponisten, als er zum Teil erstaunlich frei mit der Umbildung des Themas verfährt, so frei, daß der erste Herausgeber der Suite, Wasielewski[1]), ihren Variationscharakter gar nicht gemerkt hat. Die Anlage ist folgende:

Romanesca (c): Prima parte :‖:, seconda parte :‖:, terza parte (in altro modo), quarta parte. Gagliarde ($\frac{3}{2}$) [prima parte] :‖:, seconda parte :‖:, Corrente ($\frac{3}{2}$) :‖:.

Die Romanesca, für die übrigens die in Kochs Lexikon gegebene Erklärung eines der Galliarde ähnlichen Tanzes fröhlichen Charakters im Tripeltakt ebensowenig paßt wie für die übrigen mir bekannten Romanesken dieser Zeit[2]), legt in ihren ersten beiden Klauseln (prima parte) das Thema vor, das in den folgenden sechs Sätzen variiert wird. Die beiden Galliardenvariationen und die Correntevariation sind leicht zu erkennen, da das Thema nach alter Regel nur eine Umsetzung in den Tripeltakt unter Anwendung der typischen Tanzrhythmen erfahren hat[3]). Auch die seconda p. der Romanesca erklärt sich von selbst. Dagegen hüllt die terza parte, von Wasielewski für unverständlich befunden, das Thema in ein gewisses Dunkel, da weder Solo noch Baßstimme etwas mit ihm gemein zu haben scheinen. Das Rätsel löst sich, wenn man sich die Hauptnoten der prima p. mit Verlängerung ihres Wertes um das Doppelte (in altro modo!) über den Baß gelegt denkt. Die quarta p. verwischt die Themenumrisse noch mehr, gibt sich aber bei näherem Zusehen ebenfalls als eine Umbildung des ersten Teils zu erkennen (bei strenger Wahrung der Kadenzeinschnitte). Marini opfert in diesen beiden Variationen nicht nur die Melodik und Baßführung, sondern auch die harmonische Struktur des Themas, um ganz neue Gebilde zu schaffen, aus denen jenes gleichsam nur wie eine Erinnerung herüberklingt. Es läßt sich vorläufig nicht entscheiden, ob diese freie Variationskunst, die an den Variationsstil der von England beeinflußten niederländischen Klaviermeister erinnert, in Oberitalien längst heimisch war, oder ob Marini sich etwa Frescobaldi's Partiten (Libro primo, Rom 1614—16) zum Muster nahm[4]). Jedenfalls vermag sie uns die Augen zu öffnen über so manche bisher

1) Notenbeilagen zur Schrift „Die Violine im 16. Jahrhundert“, Bonn 1874.

2) Sie entspricht in allen Fällen durchaus der ernsteren Allemande oder Pavane und hat daher in oben genannter Suite den richtigen Platz vor der Galliarde.

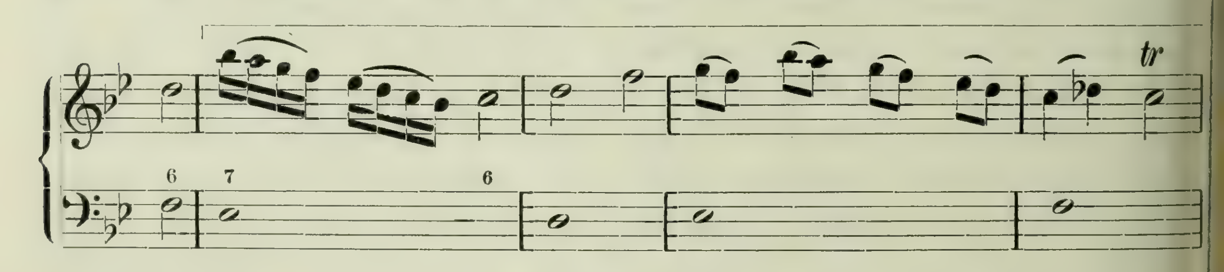
3) Die seconda parte der Galliarde erscheint dabei als ausgesprochene „Double“.

4) Dieses Stück bildet wohl den frühesten Beleg für das Vorkommen der variierten Violinsuite in Italien. Auch später trat Marini, wie im Vorübergehen bemerkt sei, für die Suite in Italien ein. Sein Op. 22 (Venedig 1655) enthält u. a. vier drei- und vierstimmige „Balletti“, von denen das erste eine Suite nach Art der Romanesca ist (prima, sec., terza, quarta parte, Presto, Corrente), das zweite eine Suite mit der Anordnung Entrata (grave $\frac{4}{4}$), Bal (allegro $\frac{4}{4}$), Gagliarde ($\frac{3}{2}$), Corrente ($\frac{3}{4}$), Pretirata ($\frac{4}{4}$).

als verworren und willkürlich hingenommenen Teile der älteren Sonatenliteratur. So liebt z. B. Giov. Batt. Fontana in seinen vor 1630 geschriebenen (1641 veröffentlichten) Solosonaten namentlich die Mittelsätze in dieser freien Weise zu variieren. In der von Wasielewski (a. a. O. Nr. 13) mitgeteilten Sonate bildet der im $\frac{3}{2}$ Takt stehende Teil das Thema, das hernach von der Violine im $\frac{4}{4}$ Takt in phantastischer Weise umgebildet wird (unter Zusammenziehung zweier Takte in der Mitte); wahrscheinlich stellte das nur mit Baßnoten notierte Zwischenspiel des Cembalo die erste Variation vor. Noch augenfälliger ist das Verhältnis von Thema und Varianten in der dritten Sonate derselben Sammlung, wo der Mittelteil folgende Gestalt hat:

Thema ($\frac{3}{2}$) — Var. I ($\frac{3}{2}$) — Var. II ($\frac{4}{4}$) — Zwischenspiel (7 Takte) — Variation des Zwischenspiels (7 Takte) — 3 Überleitungstakte — Var. III ($\frac{4}{4}$) — Thema wie anfangs,

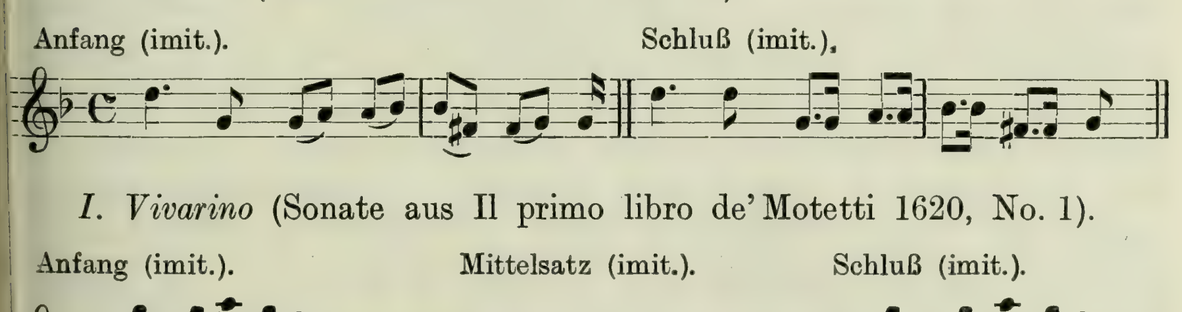
also eine „Variation in der Variation" bringt und zum Schluß das Thema unverkürzt in Originalgestalt wiederholt. Freilich deuten hier wie in anderen Fällen weder Tempoangaben noch Doppelstriche oder andere Zeichen auf den merkwürdigen, dem unbefangenen Betrachter verborgen bleibenden Bau der Sätze. Ein Monstrebeispiel für freie Behandlung eines Themas bietet die im Anhang abgedruckte Sonate von Ignatio Vivarino (Nr. 7 aus Il primo libro de' Motetti, Venedig 1620). Die sich entsprechenden Abschnitte sind durch Klammern kenntlich gemacht. In Marco Uccellini's Solosonaten begegnet man nicht so sehr Variationen ganzer Satzteile als solchen über einzelne Satzfragmente. Es gehört ein eigens dafür geschulter Blick dazu, in folgenden drei durch Klammern bezeichneten Abschnitten aus Nr. 4 sogleich Varianten zu erkennen:



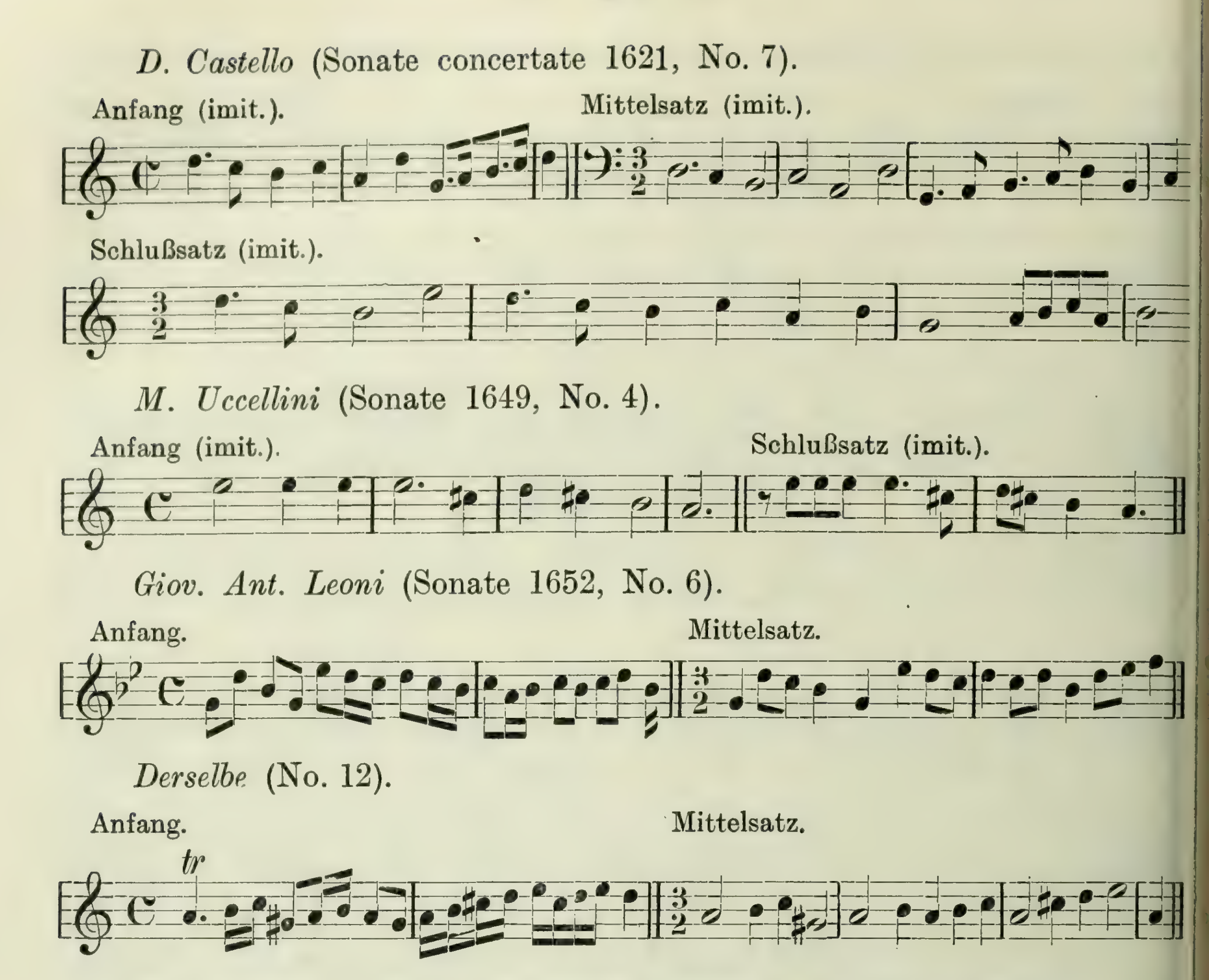
Wenn Marini bei seinem ziemlich langen Aufenthalt in Deutschland violintechnische Anregungen, wie Ausbildung des Doppelgriffspiels und Anwendung der Scordatura (Son. 2 des Op. 8), von deutschen Geigern empfing, so wäre denkbar, daß er auch das deutsche Suitenprinzip, wie es sich in dieser geordneten Tanzfolge ausdrückt, mit in seine Heimat genommen habe. Der Name „Sonata da camera", den zwölf Jahre später Rosenmüller für die Suite in Italien einführte, galt also einem dort längst bekannten Dinge. Sechsstimmige Orchestersuiten mit drei bis fünf Sätzen, freilich noch ohne strikt durchgeführte einheitliche Ordnung, hatte in Italien sogar schon 1618 Lorenzo Allegri (Il primo libro delle musiche, Venedig) geschrieben.

Eine dritte Art, einmal angeschlagene Themen zu verwenden, bestand darin, sie am Anfang verschiedener Teile ein und desselben Satzes anklingen zu lassen ohne Verbindlichkeit auf streng variierende Fortsetzung. Die vielgliedrige Form der Kanzone, der sich alsbald die Solokomposition bemächtigte, legte solche thematische Einheitlichkeit vor allem nahe. Wir haben in Fällen, wo diese dritte Art erscheint, eine italienische Parallelbildung zur variierenden Tanzsuite der Deutschen (Peurl, Schein) vor uns, mit der die Kanzone auch insofern Ähnlichkeit hat, als sie ihre Satzteile gern den Tanztypen der Pavane, Galliarde, Allemande, Courante nachbildet. Ein paar Beispiele mögen als Beleg dienen.

B. Marini (Affetti musicali 1617, No. 13).



I. Vivarino (Sonate aus Il primo libro de' Motetti 1620, No. 1).



Das Zurückkommen im Schlußteil auf den fugierten Anfang — bisweilen unter Verkürzung der Zeitwerte — war ein beliebtes Überraschungsmittel der älteren Kanzonenkomponisten gewesen. Der Brauch hält sich von Castello an bis ans Ende des 17. Jahrhunderts (Cazzati, Vitali, Colombi, Bononcini) und wird von Torelli ausnahmsweise sogar ins Violinkonzert überführt[1]).

Solange Lied und Tanz und deren Variierung Grundlagen der Sonatenkomposition bildeten, waren die Komponisten problematischer Formexperimente überhoben. Solche ergaben sich aber sofort beim Versuch, unter Verzicht auf geschlossene Formen die freie Phantasie walten zu lassen, ähnlich wie der Kanzonetten- oder Madrigalkomponist tat, wenn er an die Komposition eines dramatischen Rezitativs ging, oder wie der Gambist, der ein Stück aus dem Stegreif spielte. Die ersten in dieser freien Art angelegten Sonatensätze sind Zeugen steten Herumtastens, fortwährenden An- und Absetzens, anscheinend planlosen Herumschweifens im Tonbereiche der Violine. Mosaikartig fügen sich Glieder an Glieder, Motive an Motive, Figuration an Figuration, wobei ein Zusammenhang im einzelnen

[1]) Bei Uccellini (Sonate 1639) tritt bei dieser Gelegenheit sogar zweimal (Son. 11 und 12) ein „da capo“ auf.

(Sequenzbildung, Nachahmung, Repetition) zwar nicht zu verkennen ist, aber eine logische Einheit nicht deutlich hervortritt. Man denkt beim Betrachten von Sätzen wie der Einleitung zur Sinfonie La Orlandina aus Marinis Op. 1 unwillkürlich an Ortiz' Erklärung der Fantasie: Der Cembalist greift Akkorde, zu denen der Solist freie Figuration ausführt. Mit anderen Worten: wir haben hier das Bild einer zu Papier gebrachten Violinimprovisation vor uns. In dieser Improvisationsmanier, mit der auch das englische „Fancy" zusammenhängt, sind nicht nur viele der allerersten Solostücke, sondern auch noch zahlreiche spätere Violinsonaten geschrieben. Unter denen älteren Datums erreichen die von Mont' Albano (1629) wohl den Gipfel der Zusammenhangslosigkeit[1]), während Castello in seinen Sonate concertate jedesmal nur den Mittelteil für improvisierend gesetzte, zwischen Violine und Fagott alternierende Soli reserviert, ein Verfahren, an dem noch 70 Jahre später Buxtehude festhält. Marini scheint sich ungemein schnell abgeklärt zu haben, denn wenn auch in seinen Sonaten Op. 8 das Stegreifmusizieren noch in voller Blüte steht, so bemerkt man doch deutlich die Absicht, in die verwirrende Mannigfaltigkeit Einheit zu bringen durch feste Abgrenzung der zusammengehörenden Themengruppen[2]).

Dieser schon bei Marini sich ankündigende Abklärungsprozeß der freien Improvisation zu wohlüberlegter, beziehungsvoller Satzarbeit wurde beschleunigt durch den immer enger werdenden Anschluß der Solokomposition an Form und Aufbau der Kanzone. Denn die Kanzone liebte, wenigstens in ihren Ecksätzen, strengere Arbeit, Imitationen und Fugati, drängte also zu geschlossener Einheit ihrer Teile. In der Triosonate benutzte Marini schon 1617 die Kanzonenform. Wenn sie sich nicht sofort, sondern erst allmählich in der Solosonate einbürgerte, so lag das daran, daß zunächst das bis dahin geltende Vorurteil der Nichtbeteiligung des Generalbasses am thematischen Aufbau beseitigt werden mußte. In Fällen, wo der Baß thematisch mitzusprechen hatte, war bisher nicht das Akkordinstrument, sondern das mitgehende obligate Violone (Fagott, Trombone) das ausführende gewesen: das Cembalo beschränkte sich auf Angabe des

[1]) Wasielewski (a. a. O. Notenbeilagen) druckt leider nur eine Triosonate ab.

[2]) Anscheinend sind die freien Kadenzen in der konzertierenden Instrumentalmusik der späteren Zeit nur eine Fortsetzung dieser aus der ersten Periode des Solospiels stammenden Improvisationsmanier; ebenso jene „Capricci", wie sie häufig in Kirchensinfonien eingeschaltet wurden, Abschnitte, die nur dem Baß nach notiert waren und dem Solisten völlig freie Hand ließen (Beispiele in P. San Martinis Sinfonien von 1688). In Hamburg wurde 1666 im Hause Rists gelegentlich eine Sonate für zwei Violinen und Gambe von Förster gespielt, „darin ein jeder acht Takte hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen nach dem Stylo phantastico" (Mattheson, Ehrenforte 1740, S. 21, aus Chr. Bernhardts Leben).

Grundbasses und schlichte Akkordfüllung. Sollte die Kanzone eine Form für's Solospiel werden, so mußte diese Meinung fallen und dem Generalbaßinstrument das Recht am Themenvortrag zugesprochen werden. Diesen Schritt unternahm zwar schon Ignatio Vivarino in einzelnen seiner Solosonaten von 1620, aber den entscheidenden Vorstoß scheint doch der geniale Marini getan zu haben: sein Op. 8 (1626) enthält eine in Kanzonenform gehaltene Violinsonate mit ausgeschriebener Orgelbegleitung, die nicht darüber in Zweifel läßt, in welcher Weise man im 17. Jahrhundert Sonaten im gebundenen Stile vortrug[1]. Zugleich beweist sie, daß die zur Kanzone gewordene Solosonate direkt der Triosonate entlehnt ist, denn das Ganze ist im Grunde ein Trio, in dem die rechte Hand des Orgelspielers die zweite Stimme übernimmt, wozu Marini selbst noch bemerkt, daß gegebenenfalls eine Violine oder Diskantposaune die Sopranmelodie der Orgel ausführen könne. Ähnlich hatte schon Salomone Rossi seine Triosonate „in dialogo" (1613) angelegt. Von dieser Violinsonate mit Orgel führt der direkte Weg zu den „gearbeiteten" Violinsonaten Bachs und seiner Zeit, deren Vorgänger wir also nicht auf dem Gebiete der selbstherrlich improvisierenden Solosonate, sondern der Triosonate zu suchen haben, — tragen doch manche der späteren Violinsonaten strengen Stils noch geradezu den Namen „Trio"[2]. Und ferner dürfen wir aus Marinis Beispiel schließen, daß schon das ganze 17. Jahrhundert sich der Möglichkeit, Triosonaten mit Orgel und Solovioline auszuführen, nicht verschlossen hat, eine Praxis, über die vielleicht nur deshalb nähere Angaben fehlen, weil sie sich von selbst verstand[3].

Nachdem die Solosonate einmal Anschluß an die Kanzone gefunden wächst der Begriff der thematischen Einheit und wohldurchdachten Arbeit schnell. Das Mittel, kontrastierende Gruppen durch Sequenzbildungen zu

---

[1]) Im Anhang mitgeteilt.

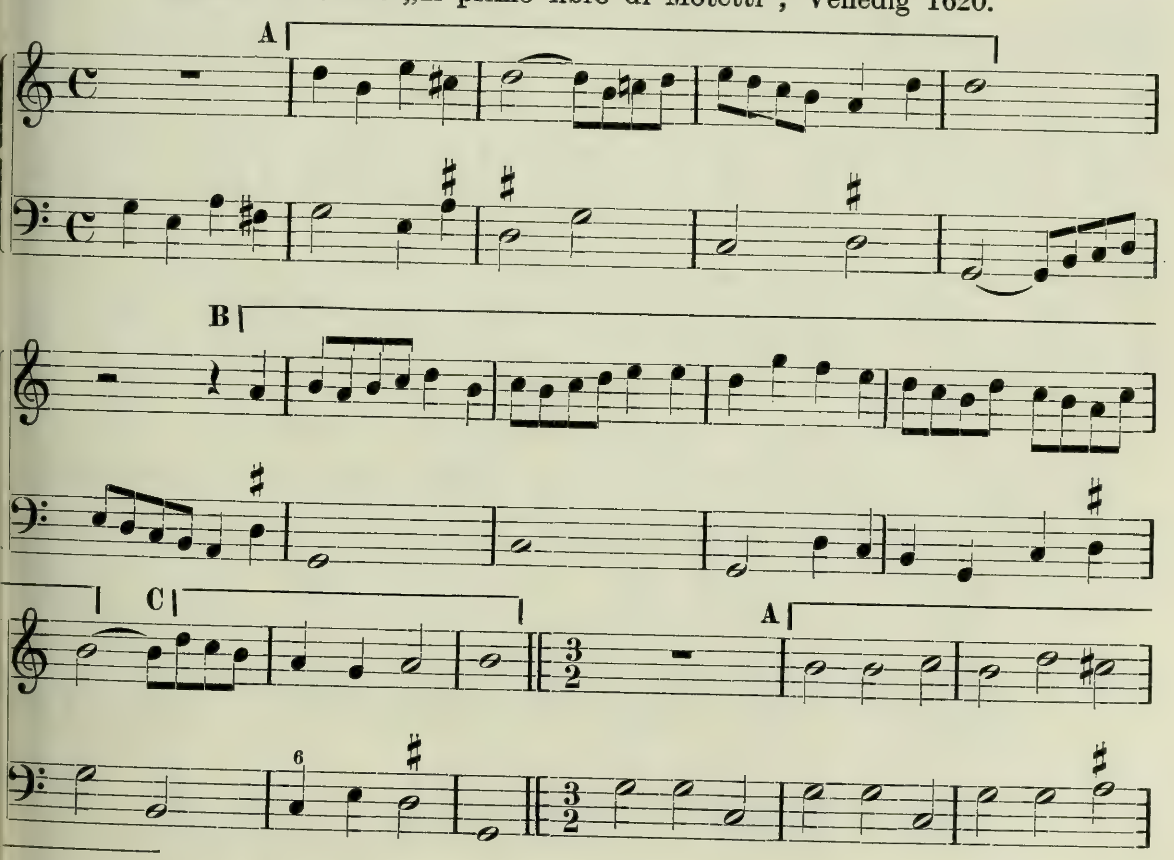
[2]) Z. B. die von M. Seiffert im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 190· veröffentlichte Violinsonate J. S. Bachs. Wie im 18. Jahrhundert, so muß auch in vorhergehenden unterschieden werden zwischen der sog. gearbeiteten Sonate und den bloßen „Solo". Unter „Solo" versteht Quantz ein Stück — gleichgültig, ob in Sonatenform oder nicht —, in dem der Solist der durchaus herrschende, der Begleite der durchaus zurücktretende Teil ist, während in der „gearbeiteten" Sonate beide in Rivalitätsverhältnis stehen. Nach diesem Unterschied hat sich selbstverständlich auc das Akkompagnement zu richten. Es wäre irrig, Bachs Begleitungen etwa als Muste für das Akkompagnement von „Soli" vorzuschlagen.

[3]) Zweifelhaft bleibt, ob statt der Orgel gelegentlich auch das Cembalo eintrete konnte. Marini's Hinweis auf die Registrierung (Flötenstimmen) zeigt, daß man de Klang der dialogisierenden Stimme möglichst dem Violinklange anzunähern suchte. Ei hübsches Beispiel für das Zusammenwirken von Violine und Spinett (dessen Baß durc einen separat gedruckten Continuo verstärkt wird) steht in Frescobaldi's Prim libro delle Canzoni, Rom 1628 („Toccata per Spinetta e Violino").

binden, erhält neue Bedeutung; die Kadenzen schieben sich weiter hinaus und erhalten vorauswirkende Kraft; das Gefühl nicht nur für den Rhythmus im kleinen, sondern auch für den im großen, d. h. für das Ausschwingenlassen einer Empfindung steigert sich; die Dimensionen der Sätze wachsen und fordern zu kurzem Absetzen heraus. In dieser Weise fortgeschritten sind die Sonaten von Fontana (1630), M. Uccellini (1649), Giov. Ant. Leoni (1652), bei denen mitunter die Form schon so feste Gestalt annimmt, daß auf längere Strecken kaum ein Takt erscheint, der nicht in thematischen Beziehungen zum Vorausgehenden steht. Von nun an bleibt die Kanzone mit fugiertem Anfang mehr oder minder die Hauptform, der sich Solo- und Triosonate des 17. Jahrhunderts bedienen: sie wird zur Kirchensonate. Ihr Name taucht sporadisch sogar noch dann auf[1]), als es längst üblich geworden, ihr ein Präludium (Adagio, Largo, Grave) voranzuschicken und andere Sätze folgen zu lassen. Die Kleingliedrigkeit ist gefallen, die einzelnen Sätze haben sich geschieden und ergänzen sich mit froh und ernst zu einem wunderbar harmonischen Ganzen. Den Gipfel dieser Entwicklungsreihe bezeichnen in Italien die Namen Corelli und dall' Abaco.

Ign. Vivarino,

Sonate Nr. 7 aus „Il primo libro di Motetti“, Venedig 1620.



[1]) Z. B. bei S. Martini (1688), Purcell (Golden Sonata).

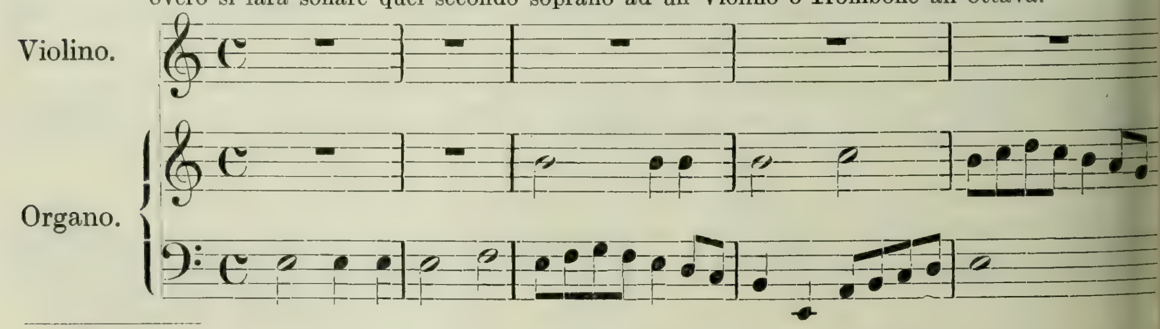
B | C | A | B | Hinausgeschobene Coda. | C

B. Marini

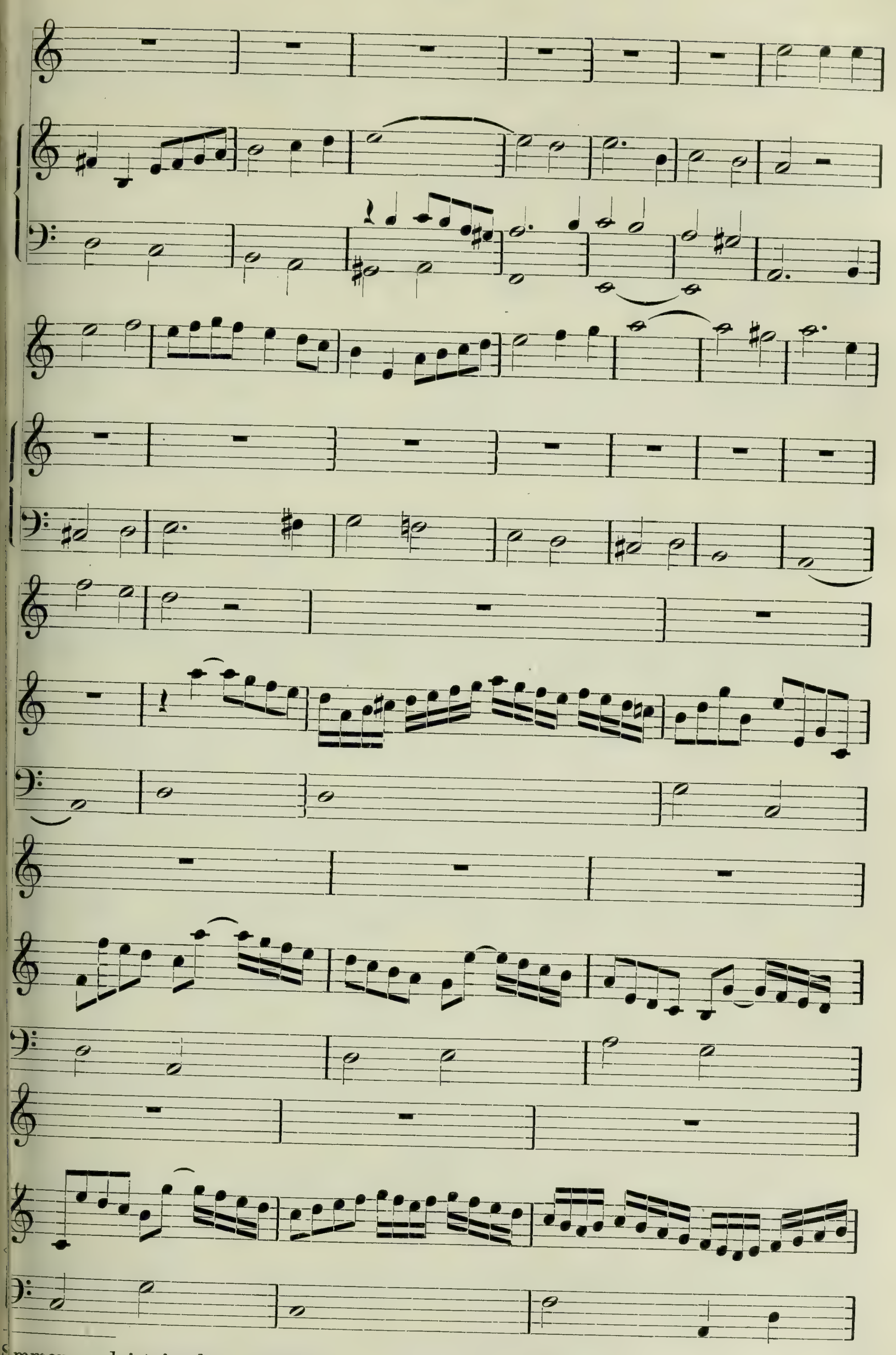
Sonata per l'organo e Violino ò Cornetto[1]).

(Aus *Sonate, Symphonie, Canzoni etc.*, op. 8, 1626, gedruckt zu Venedig 1628.)

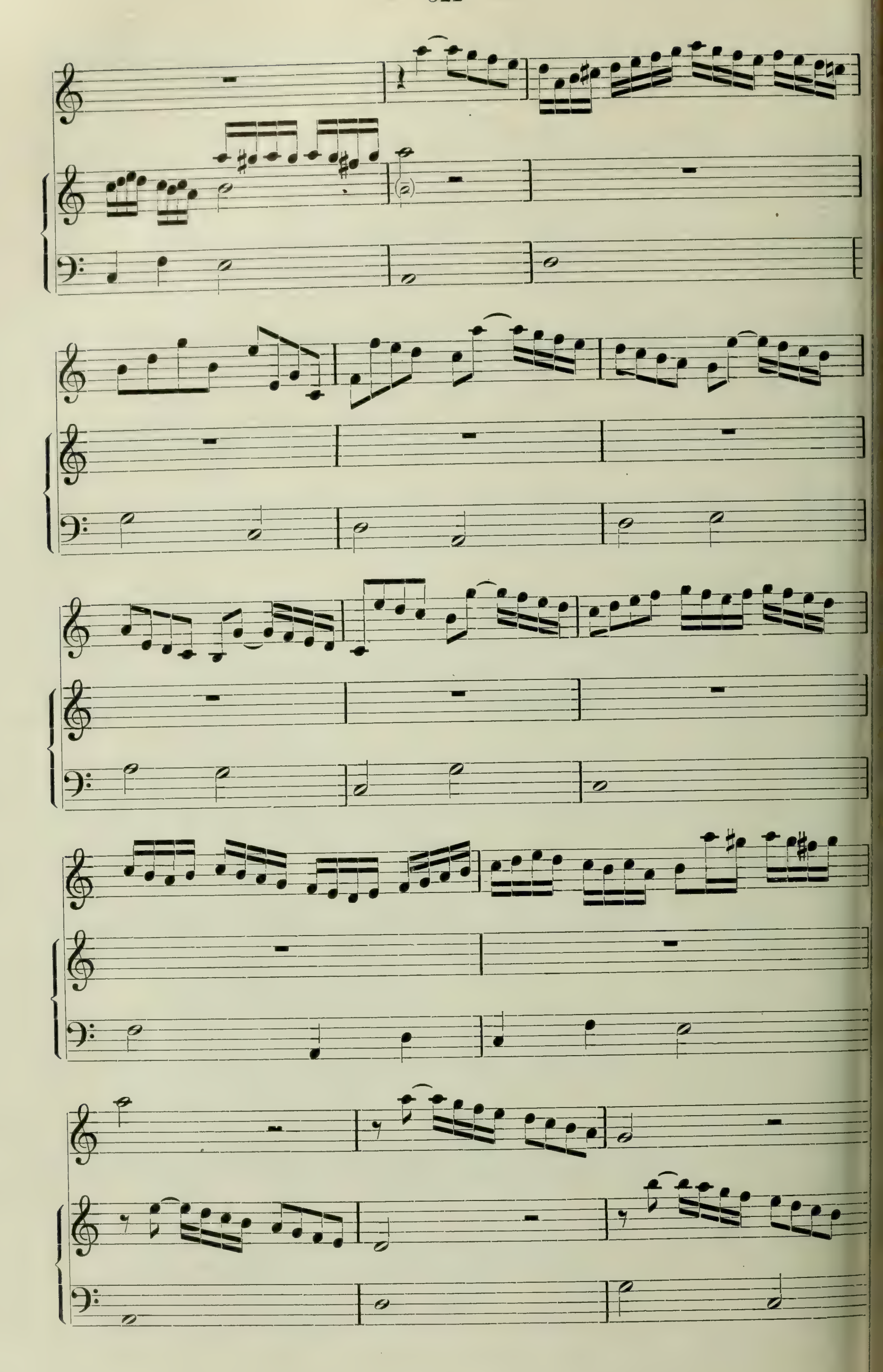
Dovendo l'Organista sonar il Basso & il secondo soprano con uno registro de' Flauti all' ottava & Pedal overo si farà sonare quel secondo soprano ad un Violino ò Trombone all' ottava.

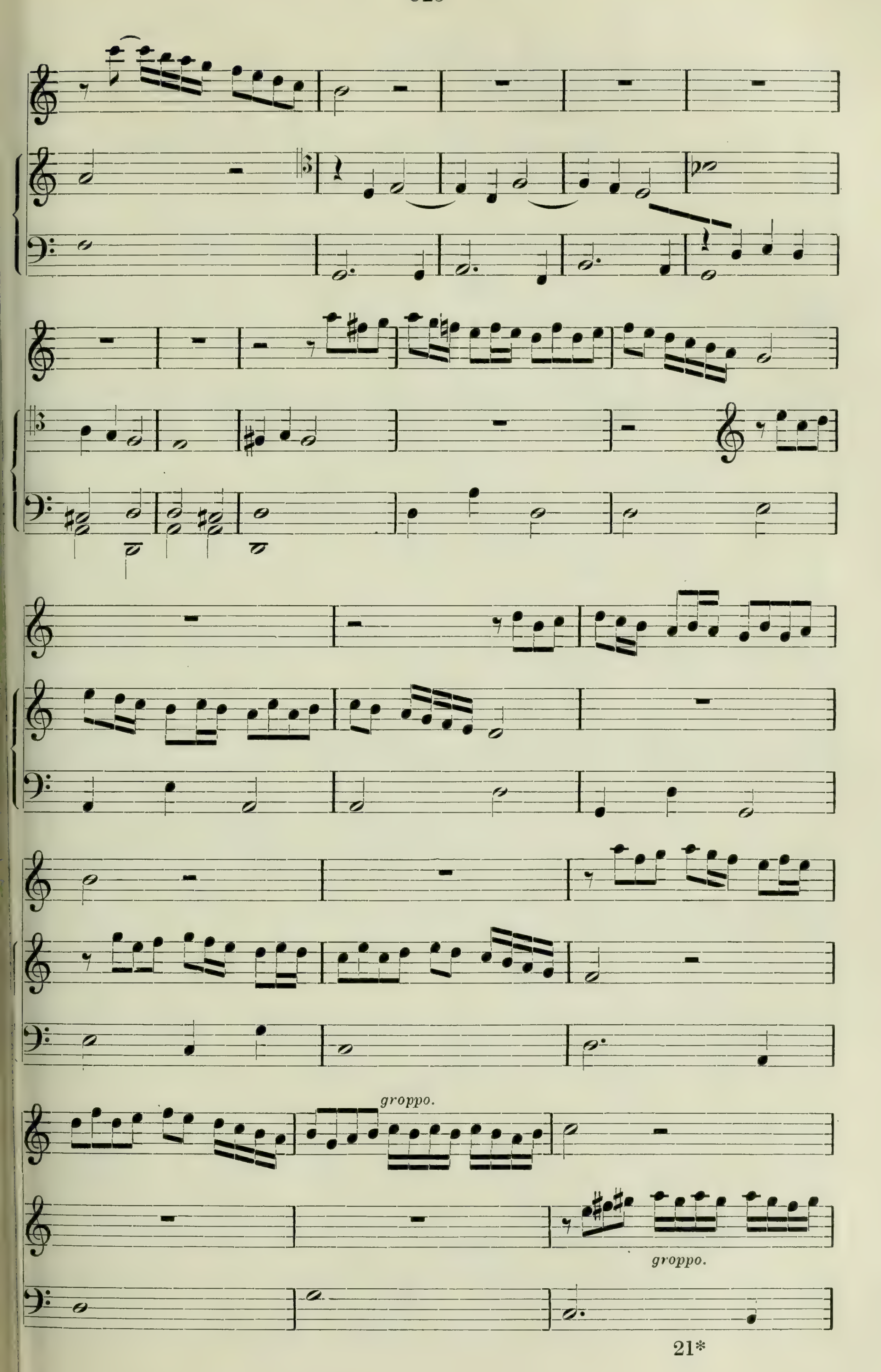


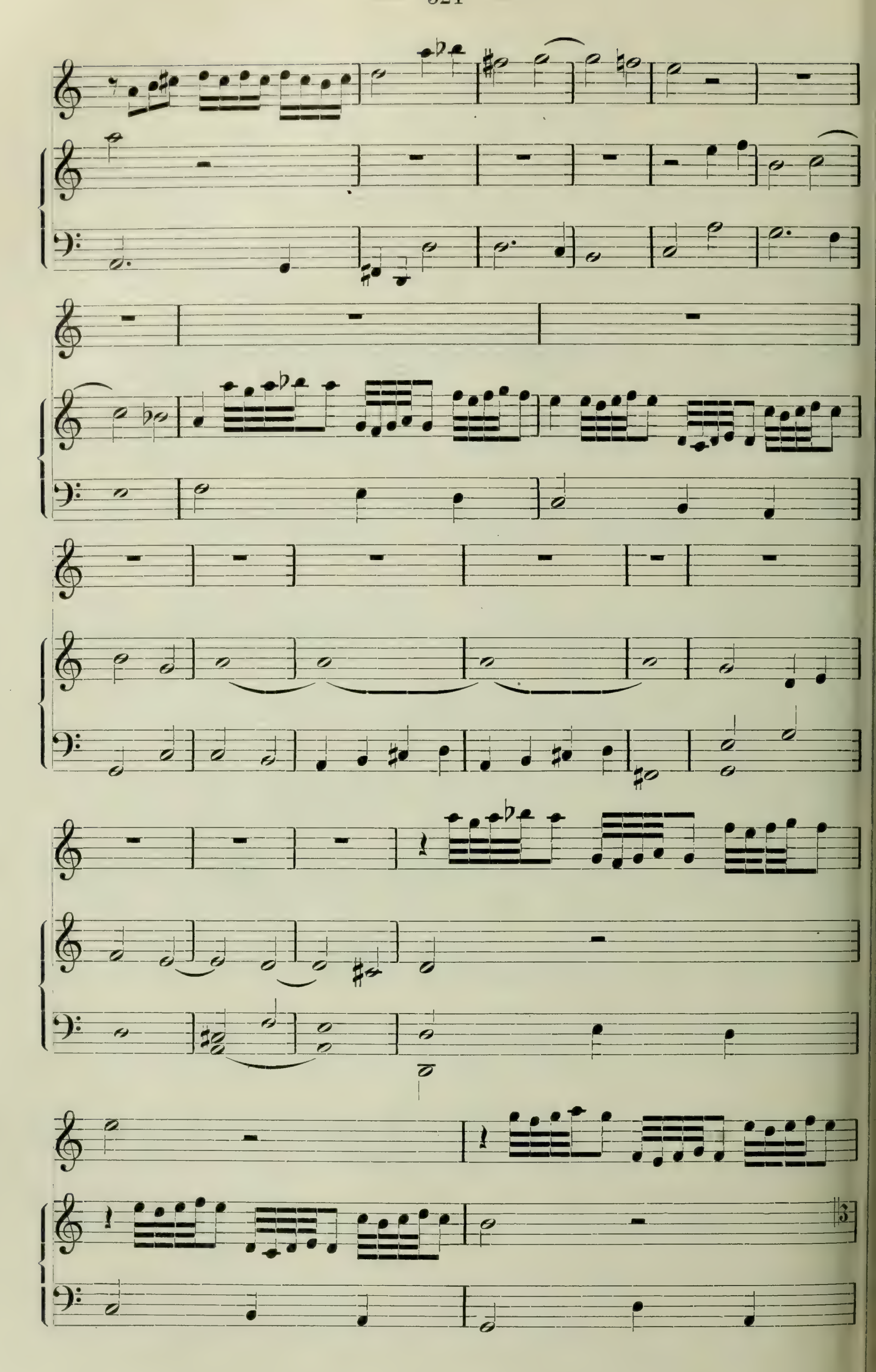
[1]) Die hier originalgetreu wiedergegebene Orgelstimme enthält nur die obligate

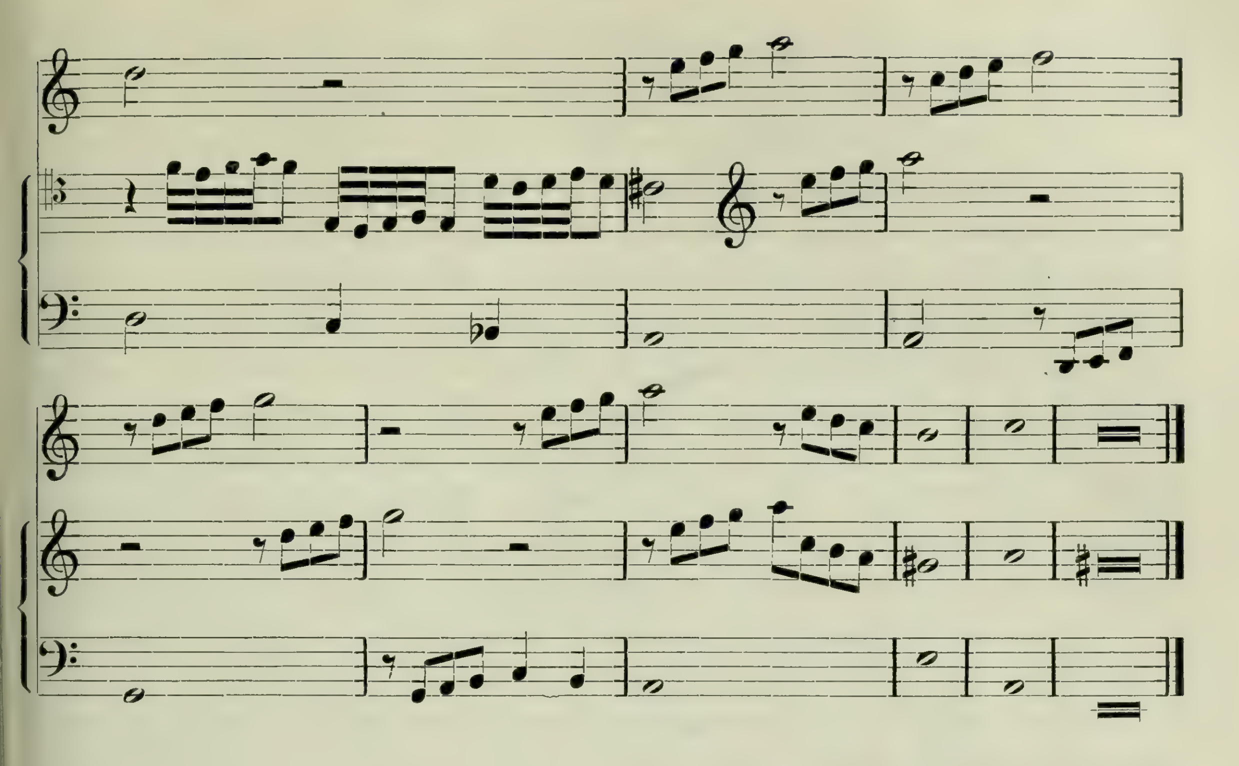


mmen und ist in den mit Pausen versehenen Takten natürlich als Generalbaß zu handeln.




groppo.
groppo.





André Pirro (Paris).

Remarques de quelques voyageurs, sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1634 à 1700.

Les observations que je présente ici sont tirées de récits de voyages, écrits par des Français, ou publiés en français. Sans doute, je suis bien loin d'avoir réuni tous les témoignages, et je ne m'exagère pas la valeur des témoignages que j'ai recueillis. Si, d'ailleurs, ces relations ne nous apprennent qu'assez peu de chose sur la musique des Allemands et de leurs voisins, nous y trouvons, du moins, des renseignements précis sur le «goût musical» de quelques écrivains du XVIIe. siècle, élevés à la française. Et c'est ainsi par ce que ces voyageurs taisent que, souvent, ils nous instruisent le mieux.

* *
*

En 1634, Claude de Mesmes, comte d'Avaux, fut envoyé, par le roi de France, aux fêtes du mariage du prince royal de Danemark avec Magdalena Sibylla, fille de l'Electeur de Saxe. Charles Ogier[1]), qui accompagnait cet «ambassadeur extraordinaire», écrivit, jour par jour, l'histoire

[1]) Né en 1595, Ogier mourut en 1654.

du voyage; ses notes furent publiées sous ce titre: *Caroli Ogerii* | *Ephemerides, sive Iter* | *Danicvm* | *Svecicvm* | *Polonicvm* (Paris, 1656).[1])

Ogier aime beaucoup la musique, et il ne manque pas d'aller en entendre, chaque fois qu'il le peut. A Elseneur (Helsingör), il assiste au service célébré à l'église allemande par le pasteur Thomas Lund(ius), de Flensburg, dont il admire la voix claire, la belle articulation et la véhémence. Après le sermon, trois enfants entonnent le *Kyrie eleison;* le reste de l'office est en allemand, «*musicis, ac simul universa multitudine, respondentibus, neque illorum cantus ingratus est, neque discors*» (p. 32).[2])

A Copenhague, il va, le dimanche, à la chapelle royale: «*satis, meo quidem judicio, bona musica, cum organo, fistulis, et aliis instrumentis*» (p. 46). Aux vêpres de l'église luthérienne de Ste Marie, on chante les psaumes en latin, et on fait une lecture de St Paul en langue vulgaire.

Quand le roi reçoit l'ambassadeur, il lui fait entendre un concert que l'ingénieuse disposition de la salle rend encore plus agréable «*Illum (legatum) deinde Rex duxit in atrium quadratum, picturis ornatum, subter quo Musicos suos collocare solet: iussitque nos convocari: nobisque ingressis, ab eoque rursus pileo salutatis, cum ipse Legatusque tecti essent, atque in medio caenaculo starent, vniversi continuo Musici, tam instrumentis, quam vocibus cecinerunt. Hanc tam subitam voluptatem attenti stupentesque accepimus, cum per diuersa* | *spiracula sonitus, nunc propiores, nunc remotiores ad aures nostras pervenirent*» (p. 52 et 53).

Il prend encore plaisir à la musique jouée par d'invisibles musiciens sous le vestibule de la porte (p. 54.)

Le 8 octobre, à la chapelle royale, on chante, avant le sermon, une hymne en latin «*musice cum musicis instrumentis et organis*» (p. 77). Le 9 octobre, pour la St Michel, que l'on fête solennellement, l'hymne catholique est chantée, avec l'orgue et les voix (p. 78). Le 11 octobre, après avoir assisté à des exercices de funambules, il visite «*eximium Organisten qui nobis non aures modo, sed animum quoque ipsius iucundissimis modulis implevit*» (p. 81).

Pendant la cérémonie des noces, des psaumes sont chantés en latin, en particulier *Exultate Deo adjutori nostro* (p. 88). Le repas dure six heures (15 octobre). «*Demulcebant interim conuiuas sitimque acuebant, omne genus tibiae, citharae, organa: admotique cantores singuli, qui res ludicras ad cachinnos vsque audientium decantabant, quorum ego sales et acumina ex foeminarum sensu et verecundia deprehendebam*» (p. 91). Les «santés» sont portées au son des timbales et des trompettes: au dehors, il y a des

---

[1]) Bibliothèque nationale, M 18 350.

[2]) cf. l'étude de M. Angul Hammerich *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, trad. par M. Elling dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* de 1892.

salves d'artillerie. Ensuite a lieu la «danse solennelle», accompagnée des timbales et des trompettes (p. 92)[1]. Le 16, pendant le festin, on entend de la musique de toute espéce, des voix et des instruments. Un «citharède» exécute des chansons comiques, accompagnées du sistre (p. 94).

De Danemark, l'ambassade passe en Suède. A Linköping, où il séjourne en décembre, Ogier remarque deux orgues dans l'église, où le pasteur paraît en aube, et où les images des saints subsistent. Les écoliers viennent chanter en plein air malgré le froid, sous les fenêtres du comte d'Avaux.

Le 4 janvier 1635, il assiste, à l'église principale de Stockholm, aux offices de Noël (ancien style). Deux prêtres sont à l'autel: le célébrant porte la chape, et le diacre, chasuble, avec une fraise au cou. Il n'y a pas d'*Introït*: les chanteurs, avec l'orgue, commencent par le *Kyrie eleison.* Le pasteur chante l'intonation du *Gloria*, en langue vulgaire, et tous continuent, de même, sans alterner. Le trait (*Verbum caro factum est*), chanté d'abord en latin, est redit en suédois: la prose suit, puis le *Credo* est chanté par le peuple, et les chanteurs et l'orgue se font entendre à l'offertoire (p. 163).

Le premier jour de l'an des Luthériens, Ogier va à l'église allemande: le *Gloria* y est chanté en latin (p. 166). Le 12 février, jour de la Purification, il va de nouveau à l'église allemande pour écouter l'orgue et le sermon (p. 181).

A Falun, le 18 février, comme il a de la prédilection pour l'orgue, il demande à entendre l'organiste de l'église. Le gouverneur de la province, Peter Krutz, qui est «fort aimable», fait avertir le musicien, qui accueille le voyageur français «*laetissima modulatione*». (p. 196).

De retour à Stockholm, Ogier va voir, le 15 mars, l'organiste Düben[2]): «*Andream Duben, Lipsiensem, insignem organisten, qui in Sudermaniae suburbio habi-* | *tat, invisi. Stipendium illi est a Regina Matre, trecentorum Imperialium thalerorum*: *habet ille tabulas satis curiosas, praesertimque Sacrosanctae Trinitatis imaginem, quam Angelicae facies vndique ambiunt, et circumvolant*: *est illa exemplum vel exemplar similis alterius imaginis, quam apud pictorem quemdam Silesium, Gedani vidi, quam pictor iste Alberti Dureri esse asserebat. Inscripsi me in illius amicorum catalogo,*

---

[1]) *Estque Regum ac Principum propria: fides vero et plectra populo relinquuntur.*

[2]) Petit-fils de Michael Düben, fils d'Andreas Düben organiste de St Thomas de Leipzig († 1625), il se fixa en Suède en 1624, devint en 1625 organiste de l'église allemande de Stockholm, et fut plus tard organiste et maître et chapelle de la cour. Il mourut en 1662 (Voyez l'article de M. C. Stiehl, *Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuscripte auf der Bibliothek zu Upsala. Monatshefte für Musik-Geschichte.* XXI, p. 2.)

cum hac, ni fallor sententia: Proprium hoc statuo esse Virtutis, conciliare sibi animos hominum, et ad usus suos adiungere. *Vel cum ista, nam dvabus vtabar*: Beata sors est omnia aequanimitate tolerantis. *Erat idem ipse Germanicae Ecclesiae Organistes, vbi, cum me ille inter auditores suos deprehendebat interdum, vt mihi gratularetur, vespertinas preces producebat in noctem*» (p. 215 et p. 216).[1])

Le 4 avril, les Français font les prières de la semaine sainte, «*modulante Varenno*[2]), *eximio musico*», avec qui tous alternent (p. 226). Ogier observe que, à Stockholm, on ne joue point d'orgue pendant le carême, et que l'on jeûne le vendredi saint (p. 228). Le dimanche 6 mai, à l'église allemande, «*post preces publicas, mei causâ, Organistes* (Düben) *omnia instrumenti sui discrimina modulosque tetigit*» (p. 247).

Bientôt après, Ogier part pour la Prusse et les provinces polonaises. Il arrive à Dantzig le 17 mai 1635. Au mois de novembre, il y est encore, et il admire le talent de la fille du «*Praeconsul*» Cirenberg, qui chante «à la manière d'Italie, seule connue en Allemagne et en Pologne» (p. 438). Varenne entreprend de lui enseigner la manière française. La veille de la Ste Cécile, Varenne et Ogier fêtent la patronne des musiciens chez cette Constantía Cirenberg, à qui les Milanais ont dédié «*flores praestantissimorum virorum, a Philippo Lomatio delibati*», pour laquelle «*Neranus*» a composé de beaux vers élégiaques, et que Charles Ogier ne manque pas, à son tour, d'honorer d'un poème de sa façon, publié à la suite de ses *Ephemerides*[3]).

*
*   *

Quelques années plus tard, Jean le Laboureur accompagne la maréchale de Guébriant, qui conduit Marie de Gonzague à son époux, Ladislas IV, roi de Pologne. Son journal de voyage, augmenté de longues remarques historiques, paraît en 1647 à Paris[4]):

Relation | *dv Voyage* | *de la Royne* | *de Pologne,* | *et dv Retovr de Madame la* | *Mareschalle de Gvébriant, Ambassadrice* | *Extraordinaire, et Sur-*

---

[1]) Voyez, sur la musique d'Andreas Düben, l'article de M. Tobias Norlind, *Die Musikgeschichte Schwedens (Sammelbände der I. M. G.*, 1900, p. 171).

[2]) Dans les mémoires de Blache, publiés dans le tome Ier de la *Revue rétrospective* (1833) est citée «la Varennes . . . . . qui, elle et son père, gagnent leur vie à aller dans les maisons de qualité et les grandes auberges de Paris, la fille chantant. le père jouant du luth» (p. 165). Cette mention est de 1680. La «petite Varenne» est citée aussi par St Evremond (*Oeuvres meslées,* T. Ier, 1699, p. 276 — *Sur les Opéra*).

[3]) Il l'adresse *Sireni Balthicae, Constantiae Sirenbergiae* (p. 498).

[4]) Dans son *Histoire* | *dv* | *Mareschal* | *de* | *Guebriant* (1656) le même auteur parle des musiciens de Colmar qui chantèrent plusieurs airs sur leurs épinettes à la réception de la maréchale de Guébriant, en 1643 (p. 609).

Intendante | de sa conduitte, | Par la Hongrie, l'Austriche, Styrie, | Carinthie, le Frioul et l'Italie[1]).

En chaque ville importante, les musicieus jouent devant la «reine». A Cambrai, le 8 décembre 1645, «le soir apres son souper elle entendit la musique de la ville, qui chanta à huict parties auec les violes et le clauessin, vn air qu'elle auoit composé a son honneur» (p. 21): à Bruxelles, on entend« plusieurs chœurs de divers instrumens disposez dans la grande place» (p. 36), les jésuites célèbrent une messe en musique (p. 38) et l'on écoute, avec étonnement, les sons merveilleux que produit, dans le jardin du palais, la figure animée d'Orphée (p. 40)[2]). Toute la musique est assemblée, à Utrecht, en habits de cérémonie, pour chanter à l'arrivée de la reine (p. 65). Quand la reine arrive en Pologne, elle est reçue par le vice-chancelier de Lithuanie, Casimir Léon Sapieha, à la tête de quatre mille Tartares et Cosaques: «Parmi eux estoient diuers chœurs de trompettes et de fiffres à la Polonaise, qui sont fort agreables, particulierement à la campagne» (p. 131 et p. 132)[3]) Pendant un repas, à Laumbourg, la musique, «à l'autre bout de la salle, diuertissoit l'esprit et l'oreille» (p. 135). A l' abbaye d'Olvie, le *Te Deum* est chanté par toute la musique du roi, venue exprès de Dantzig (p. 138). Le lundi 12 février 1646, la ville de Dantzig donne un festin: «Cependant, la musique du Roy continua tousiours, et se fit encore plus admirer. Elle est estimée la premiere de l'Europe, et composée particulierement des meilleures voix de l'Italie, et couste extrémement, tant en pensions qu'en recompenses et en liberalitez au Roy, à qui la passion qu'il a pour ce plaisir véritablement Royal, ne fait rien espargner pour attirer à son seruice tous ceux qui excellent. Le Maistre de la Chapelle de sa Majesté, est le Seigneur Marco Scacchi, natif de Rome» (p. 155).

Le Laboureur remarque aussi les «ballets» que dansent les »menues gens de la Ville» à la lumière de lanternes de papier, et «à la cadence de plusieurs tambours et de fiffres» (p. 155), et il note que le mercredi des Cendres, il y eut messe en musique chez les Dominicains, seule église ca-

[1]) Bibl. nat. Réserve. M 500.

[2]) «En sept ou huict antres, qui sont de suitte, toutes decorées de coquillage curieusement amassé et tres artistement assorti il y a des figures, comme entr'autres celles d'Orphée que les Bacchantes assassinent, et d'autres personnes fabuleuses à qui l'eau fait reciter leurs plaintes, ou representer leurs passions en musique, avec un meslange d'instrumens si fort accordant, que cet ouurage peut passer pour vn miracle de l'inuention des hommes».

[3]) «Les Polonois . . . aiment une musique masle et vigoureuse, comme estoit celle des anciens Phrygiens, composée presque toute de tons entiers, ainsi qu'il arrive dans le genre diatonique» (*Lettre | de Mr le | Gallois | a Mademoiselle | Regnavlt | de Solier, | touchant la Musique.* Paris, 1680, p. 37).

tholique de la ville (p. 156). Le lendemain jeudi 15 février, on joua une grande comédie, avec machines et musique, les *Amours de Cupidon et de Psyché*: Le Laboureur analyse longuement cette pièce, dont les vers sont de Virgilio Puccitelli, mais il ne dit rien de la musique, et ne nomme pas le compositeur (p. 157 à p. 166). Plus loin, il décrit l'ambassade moscovite qui vient saluer le roi de Pologne: la grossièreté des Russes l'étonne, et il remarque leur lyre, de forme antique, montée de cinq à six cordes, semblables à des cordes de raquettes, et dont la sonorité est rauque (p. 200)[1]).

Avant de quitter la cour de Pologne, la maréchale de Guébriant assiste à une «comédie avec concert et ballet représentés en prose par les musiciens de Sa Majesté» (3e partie p. 2). Le Laboureur raconte que «l'ambassadrice extraordinaire» fut traitée avec splendeur, pendant son voyage de retour, par les seigneurs polonais: «le duc Radzwil» amène un carosse «plein de violons de sa musique», au château de Radzcowirtz[2]), chez Georges Radiewski (p. 6); au souper, on «fait profusion» de vin de Hongrie, et l'on boit «extrêmement», pendant que les violons «sonnent la charge» (p. 8). Puis, sur le chemin du retour, on assiste à quelques offices: à «N. D. de Czestachovie» (p. 17) la messe est célébrée avec musique de «toutes sortes d'instruments»; à Cracovie, avec voix, orgues et violons (p. 43). Enfin, la maréchale et sa suite traversent les montagnes, entre la Pologne et la Hongrie, «dont le premier village est Branski», et les voyageurs prennent le chemin de Freichstadt, dans une vallée effroyablement profonde, qui fait penser à «la descente de l'Averne» «Nous y trouvasmes un silence general, et d'hommes, et d'oyseaux; qui fut enfin interrompu par vn Berger caché dans le bord d'vn bois qui entonna vn grand cornet d'écorces d'arbres long de plus de quinze pieds qui rendoit une voix si rauque et si rude, que ie me ressouviens aussitost du Poliphème d'Vlysse. Il s'approcha de nous, qui le regardasmes comme le premier bouquin de cette solitude, avec son habit de peaux de mouton, et ses | escarpins de mesme; car les païsans qui ordinairement vont icy nuds pieds, n'ont point d'autres souliers quand ils se chaussent qu'vne meschante peau, ou bien quelque piece de feutre qu'ils entrelassent de cordes» (p. 48 et p. 49). Ce petit tableau est assez bien dessiné pour que nous regrettions de n'en point trouver d'autres, du même genre en ce livre. Il nous plairait de voir dépeints, par la même main, ces joueurs de cornemuse polonais dont J. H. Schmelzer nota si bien, quelques années plus tard, les improvisations bondissantes et les criardes lita

[1]) P. 213, Le Laboureur parle d'une visite chez le maréchal Kazanowski, o jouèrent vingt de ses violons.

[2]) C'était le «giste» de la première journée de voyage.

nies[1]). Nous aimerions aussi que Jean Le Laboureur nous racontât, avec détails, ce qui nous est signalé en quelques mots seulement, dans un écrit publié en 1680: que la musique polonaise déplut à Marie de Gonzague, lorsqu'elle fit son entrée dans Cracovie, et que, d'autre part, la musique de ses musiciens français n'agréa point aux Polonais[2]).

* * *

Quelques phrases seulement se rapportent à la musique, dans le *Voyage | ou | Description | de toutes les Villes de Munster | en Westphalie, Hollande, | Osnabruch, Cologne, et | autres lieux des Païs-Bas*, écrit par «Monsieur Joly, chanoine de Nostre-Dame› f1672). Au mois de juillet 1646, il assiste au repas que la ville de Liège donne à Madame de Longueville: «Pendant le souper, il y eust musique de voix et d'instruments, dont l'une avoit bon besoin de l'autre, car les voix ne valoient pas grand'chose» (p. 61). Le lendemain (12 juillet), à la grande église, les personnes illustres que Joly accompagnait sont reçues par les chanoines qui «fircent à l'instant chanter une grande Messe avec musique de voix et d'instruments» (p. 62)[3]).

* * *

Balthazar de Monconys parle plus fréquemment, et plus longuement, de la musique[4]). Il nous apprend que, le 17 juin 1663, la musique fut si mauvaise à «la chapelle St. Gemes» que la reine d'Angleterre en sortit pour aller entendre la mese à l'ambassade de France (p. 61). Le 27 juin, à Greenwich, il entre dans une église transformée en cabaret magnifique: une figure de femme s'y meut, par une machine qui fait aussi jouer des orgues placées aux pieds de cette statue animée (p. 63). A l'église d'Alkmaar, il remarque les orgues (p. 173). Il assiste à un enterrement à Hânovre: les petis enfants vont devant, en chantant (p. 215). Le 29 octobre, à Leipzig, «j'allay le matin passer par l'Eglise de St Nicolas, j'y vis entrer vne Espousee accompagnee d'vne infinité de filles et de femmes qui alloient de deux en deux, qui entrerent, au son des orgues, et trom-

---

1) Ecrite pour deux violons et basse, cette pièce se trouve à la bibliothèque nationale. Elle fait partie d'un recueil manuscrit (Vm 7 1099) acquis par Séb. de Brossard en 1688, à la mort de François Rost, chanoine de Bade et vicaire à St. Pierre le Jeune de Strasbourg. On y trouve des pièces de Kerl, de Valentini, de Fuchs, d'Abel, de Barthali, de Stoss, de Rosier, d'Eberlin, de Krieger, de Rosenmüller, etc. Ce recueil mérite une longue étude.

2) *Lettre | de Mr le | Gallois*, etc. citée plus haut, p. 42. (Bibl. nat. Rés. V 2558).

3) Dans sa biographie, Beurrier, prieur de l'abbaye Ste. Geneviève, dit que la musique, à Liège, n'était par meilleure que dans les principales cathédrales de France (Bibl. Ste Geneviève, ms. 1886, Fol. 307 b).

4) *Journal | des Voyages | de Monsieur | de Monconys*, publ. par le S. de Lierues son fils, seconde partie, Lyon 1666., Bibl. nat., G. 6442.

pettes, et violons, et s'allerent toutes asseoir dans le choeur, où on commença à chanter» (p. 237).

En novembre, à Prague, chez le »bourgraue«, comte de Martinitz, on fait danser devant lui, après dîner, la petite fille de son hôte, âgée de cinq ans, et un page, «qui dansa diuerses danses, auec des violons assez bons: puis on donna la Musique auec les orgues, et des voix» (p. 256). Le «bourgraue» lui dit que l'empereur était bon musicien et bon poète italien (p. 257).

Le 2 décembre, dans la même ville, écrit-il, «ie fus oüyr la Messe, à l'Eglise des Augustins, proche de nostre logis, où i'oüys vne des meilleures Musiques que i'aye iamais oüye, soit pour la voix, soit pour la composition» (p. 270). A «Walsout», il entend une messe en musique (p. 312), et, à Ulm, au mois de février 1664, il admire, dans la grande église, la beauté de la voûte qui est au bas de la nef, «sur laquelle est vne Tribune où sont de fort belles Orgues[1]), et cette arcade est soutenüe de quatre colomnes» . . . . etc. (p. 322).

Chez les Augustins de Munich, il entend une musique assez bonne (p. 350). Au mois de mars (1664), à Ratisbonne, il lui est donné de reconnaître que «les petits violons de l'Empereur» jouent fort bien (p. 375). A Trente, enfin, ville qui est sur la limite des pays de langue allemande, il voit, au mois d'avril, les orgues fameuses de Ste Marie Majeure, mais il ne peut les «oüyr» (p. 408).

* * *

Plus heureux que Balthazar de Monconys, un jeune voyageur dont le récit, resté manuscrit, est anonyme, entendit, en 1671, ces orgues dont Michel de Montaigne pouvait déjà, en 1580, contempler les beaux ornements[2]). «Les orgues . . . . sont les seules de ceste inuention dans l'Europe, elles contrefont non-seulement au naturel toutes les sortes d'instruments, mais encore le chant des oyseaux, et si parfaitement qu' ón a de la peine a se destromper»[3]). A Munich, ce voyageur inconnu remarque, dans la chapelle voisine de la chambre de la princesse électrice, des orgues qui «sont d'argent en relief» (p. 226); à Cologne, il voit des étudiants pauvres de Bourgogne, de Franche-Comté, de Lorraine et des Flandres qui chantent les litanies dans les rues, à la porte des maisons, «pour avoir à manger» (p. 295).

* * *

[1]) L'organiste était alors Sebastian Anton Scherer. Voyez la notice publiée en tête de ses œuvres d'orgue, rééditées par M. A. Guilmant *(Archives des Maîtres de l'Orgue,* 8e. vol., 1907).

[2]) *Journal de Voyage,* publ. par Louis Lantrey, 1906, p. 149.

[3]) *Voyage d'Italie,* etc. Bibl. nat. ms. fr. 13375, p. 190.

Dans son livre *L'Allemagne,* | *ov Relation nouvelle* | *de toutes les Cours de l'Empire,* | Samuel Chappuzeau réunit les notes qu'il a prises en deux voyages, faits en 1669 et en 1672. L'ouvrage parut en 1673, à Paris[1]). L'auteur, ancien précepteur du prince d'Orange, se propose de faire connaître la splendeur des maisons électorales, et de «desabuser ceux qui croyent que toute la politesse et la galanterie du siecle sont renfermées entre Calais et Marseille» (p. 3).

Il est à Tubingue au moment de la fête de Pâques, le 11 avril 1669, et voici ce qu'il y observe: «Les ceremonies des protestans qui suivent la confession d'Ausbourg, et que le vulgaire appelle Lutheriens, sont belles et specieuses, et accompagnées, dans les bonnes Festes, d'vn grand bruit de musique, de violons, de violes, de luts, de theorbes, de trompettes et de hautbois» (p. 53). Dans cette même ville, il déjeûne «chez le sieur Sanry, maître de danse des plus renommés», qui le traite aussi délicatement qu'il eût pu l'être à Paris, chez Guille ou chez la Coste (p. 56).

A Cassel, le 11 mai, il accompagne «Son Altesse Serenissime au Manege», où il voit «monter de beaux cheuaux, apres quoy le sieur Tiolet, François, maître de danse fameux, qui sert depuis dix ans la Cour de Cassel où il est aimé, voulut absolument me donner à deieuné, et ne me quitta point qu'il ne m'eust veu à cheual» (p. 213).

Plus loin, Chappuzeau fait l'éloge de l'Electeur de Saxe, Jean-Georges II: «Il est splendide dans toutes ses actions, et il ne se peut rien voir de plus superbe que son équipage de chasse, ni de plus Royal que sa Musique, qui luy coûte bon, et qui est aussi vne des plus belles de l'Europe. Elle est toute composée d'Italiens, gens bien faits, et qui font honneur au maître qu'ils seruent; et il ne se peut rien voir de plus mignon qu'vn iardin qu'ils ont hors des portes de Dresde, où ils ont employé beaucoup de soin» (p. 233).

Le 17 mai, à Jena, il est «régalé», dans la «caue . . . qui est une des plus belles d'Allemagne», par un conseiller privé de S. A. S. le duc Bernard, Mr. Pflugg, qu'il a connu en France. «Durant le dejeuné, les trompettes et les tymbales nous donnerent, à l'autre bout de la caue, vn agreable concert, qui ne pouuoit que charmer l'oreille, sous cette voûte, et ce fut Monsieur Pflugg qui voulut étre luy même le Tymbalier, pour se diuertir, et faire admirer son adresse à la compagnie» (p. 290).

Le 30 mai, jour de la Pentecôte, il va voir, à Dresde, le chambellan 'onikau, qu'il avait aussi connu en France, et il nous parle de nouveau de la musique de Jean-Georges: «La musique de Saxe passe auec raison pour la meilleure, et la plus accomplie d'Allemagne, et coûte bon aussi

[1]) Bibl. nat. G. 3558.

à l'Electeur. Le sieur Bartholomi[1]) n'est pas moins auant dans les bonnes graces de son maître en cette Cour là, que le sieur Baptiste, dans celles du sien en la Cour de France, et ce sont aussi deux grans hommes dans leur profession» (p. 302 et p. 303).

Dans les autres cours, il trouve aussi de la magnificence, et des agréments divers: «La cour de Wolfenbüttel m'a paru la plus sérieuse, la cour de Cell la plus gaye, la cour d'Hannover la plus reguliere, et la cour d'Osnabruc la plus galante, et toutes, généralement, sont belles et magnifiques, parceque tous ces Princes n'épargnent rien pour soutenir la gloire de leur Maison» (p. 347). Il ajoute: «L'evêque d'Osnabruc, et les ducs de Cell et d'Hannover entretiennent depuis plusieurs années vne excellente troupe de comediens françois riches en habits, et qui executent admirablement leurs rôles; et lorsque leurs trois bandes de violons se trouvent ensemble, on les peut nommer la bande des vingt-quatre, la plus part François et des meilleurs maîtres de cette profession» (p. 348). Cette «bande» servait pendant quatre mois, successivement, l'évêque d'Osnabrück, le duc de Celle, et le duc de Hanovre.

En un autre chapitre, Chappuzeau énumère les qualités de «Sophie Louyse, fille aînée d'Eberhard III duc de Wirtemberg», qui épouse, le 30 janvier 1671, Christian Ernest, «marquis de Brandebourg»: «Elle parle françois en perfection, elle danse et touche le lut admirablement» (p. 447)[2]).

Il rappelle, que, à l'université de Kiel, la musique est enseignée (p. 498)[3]).

Etant à Heidelberg, le 25 août 1671, il alla voir «Messieurs Spanheim, le conseiller et le professeur, et souper en suitte auec Monsieur de Zonay, Maistre de Danse de Son Altesse Electorale, des plus renommez de nôtre temps, et qui pour l'inuention et l'execution des Balletz s'est fait admirer en France, en Suede, et en plusieurs autres Provinces de l'Europe» (p. 518).

---

[1]) C'est Bartholomi *Sorlisi* (v. ce nom dans le *Quellen-Lexikon* de R. Eitner) Ce sopraniste mourut en 1672. Voyez aussi l'ouvrage de Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1ère partie (1861).

[2]) En 1646 (lettre à Mersenne, 26 nov.) Constantin Huygens parle avec admiration de la musique entretenue par l'électeur de Brandebourg Friedrich Wilhelm «L'on me dit que le merueilleux Stephelius en est, qui faict plus de miracles sur la Viole de Gambe qu'homme qui fust jamais, qu'un autre en faict encore dauantage sur la viole garnie au derriere de manche, et ailleurs, de chordes d'airain, un troisième encore davantage sur ce qu'ils appellent la dulciane, instrument a vent» (Bill. nat. ms nouv. acq. fr. 6206, fol. 15b. Cf. *Oeuvres complètes de Christiaan Huygens.* tome 1] 1889, p. 552 et p. 559).

[3]) Aug. Pfleger avait écrit de la musique pour l'inauguration de l'université (cf. *Visio jovialis*, etc. 1666. Bibl. du Conservatoire, 17578).

A Strasbourg, enfin, Chappuzeau remarque plusieurs musiciens: «Monsieur Camet, François de Nation, qui a esté cy-deuant au seruice de son Altesse Serenissime le Duc de Wirtemberg, est, pour la Danse, vn des Maistres les plus renommez de toute l'Europe, et soit pour l'inuention du balet, soit pour l'execution et la composition des airs, il s'en void peu qui l'egalent» (p. 555). Ce maître à danser a, de plus, fort bonne mine, de l'esprit, et sait l'allemand. D'autres personnages, que Chappuzeau voit aussi à Strasbourg, sont certes des musiciens plus éminents que l'habile «Monsieur Camet». Il écrit: «Enfin il s'y trouve des plus sçauans Maîtres du Monde dans la Musique, et entre autres Messieurs Gumprecht et Strobel touchent le lut auec vne délicatesse merueilleuse. | L'vn et l'autre est parfaitement honneste homme, et en grande estime dans Strasbourg. Ie ne dois pas oublier Monsieur Zisich pour la viole de gambe et sur tout pour la composition, pour laquelle il a rapporté de belles lumieres d'Italie, où il s'est arresté dix ou douze ans. C'est vn parfaittement honneste homme, d'vn agreable entretien, et digne d'vne plus haute fortune»[1]) (p. 555 et p. 556).

* * *

C'est un musicien qui a écrit la *Relation* | *du voiage* | *de Breme,* | *en vers Burlesques;* | *dediee* | *à* | *Monsieur* | *Besson,*[2]) | *chef de la Troupe de Musiciens, et de* | *Violons de Sa Majesté le Roi* | *de Dannemarc, de* | *Norvegue, etc.* (Leyde, 1676)[3]). Clément, qui en est l'auteur, fut un des «violons» du roi de Danemark[4]), après avoir servi le duc de Mecklenburg[5]). On pourrait attendre beaucoup de cette «relation», écrite par un artiste; mais il n'a de souci que pour le burlesque. Il nomme cependant quelques Français, établis en Allemagne, et il semble qu'il se trouve des musiciens parmi eux. Il arrive à Hambourg:

> «D'un bon repos m'étant remis,
> Je m'informai des vieux amis
> Qui resident dans cette ville,
> Comme du sieur de Belleville,

---

[1]) Quelques années plus tard, Séb. de Brossard, qui vint à Strasbourg en 1687, nomme avec éloges un musicien qui résidait en cette ville, «Hartman, . . . Suisse de nation qui auoit demeuré longtems à Rome, excellent musicien et maître de clavessin gagé par le magistrat de Strasbourg. Il faisoit aussi des clauessins excellents et estimez autant que ceux de Flandre» (*Catalogue des livres de musique . . . qui sont dans le Cabinet du Sr Sébastien de Brossard, chanoine de Meaux* . . . 1724. Bibl. nat.).

[2]) En 1720, un certain Gabriel Besson, ord. de la mus. du roi, donne des *Sonates à violon seul et la basse continue* (Bibl. nat. Vm[7] 736), Il était peut être de la même famille. — [3]) Bibl. nat. Ye 8062.

[4]) Voyez la *Notice* | *sur* | *l'église réformée française* | *de Copenhague,* | par D. L. Clément, 1870, p. 8. — [5]) Il le dit p. 35 de son livre.

De la Barre et de Richemont
Qui fait parfois le Rodomont
Principalement s'il est yvre,
Comme s'il étoit las de vivre;
Il fait le grand coupe-jâret
Lorsqu'il a bu de son clairet» (p. 26).

Il fait une visite à «Madame de Konismar», et, pour la fête du 25 août, est invité chez Madame Devienne, dont le prénom est Louise. On a conservé là, bien loin de France, des usages chers à la petite bourgeoisie de Paris:

«Allons, courage, beau garçon,
Me dit le sieur de Belleville,
Chantons quelque beau Vaudeville,
A la santé du sieur le Roi.
Fort bien, dis-je, portés-la moi (p. 30).
Puis, m'adressant au sieur la Selle,
Je lui portai justement celle
D'un nommé Monsieur des Marets
Dont la femme beaucoup me plaît . . .» (p. 31).

On chante plusieurs chansonnettes, bien ou mal, et le secrétaire de Bidal en dit une où il est question d'un pendu.

«Mais Mademoiselle le Roi
Assise tout proche de moi
Voulut aussi nous faire entendre
Qu'elle avoit l'art de chanter tendre,
Et poussant un petit fosset
Qui sentoit un peu le gousset,
Elle entonna, d'un beau genie,
Réveillés-vous, belle endormie,
Réveillés-vous, car il est jour.»

Après avoir, dans d'autres chansons, prôné l'amour et le vin, on pense à danser:

«La table mise dans un coin,
Chacun dit qu'il étoit besoin
De danser deux ou trois courantes;
Les femmes en furent contentes,
Et la Selle, par cas fortuit,
Avoit sa poche en son étuit
Qu'il tira d'une autre pochette» (p. 32).

Sur son petit violon de maître à danser, la Selle[1]) joue un »branle à mener», un menuet, puis un passe-pied de Bretagne, que l'on danse à la manière allemande, «c'est-à-dire toujours trottant» (p. 34).

Clément raconte ensuite son entrevue avec la Coste[2]) à qui il fait compliment «de la part du signor Batiste» (Lully): dans la conversation, où la Coste parle avec aigreur de chacun, passe le nom de Niquet, violon, puis «academiste» (p. 38). Mais, comme dans le reste du «poème», aucune indication ne nous aide, ici, à déterminer le personnage: Clément n'a ainsi d'autre mérite que de nous proposer quelques énigmes, qu'il serait sans doute assez facile et fort intéressant de résoudre.

* * *

En quelques mots, Regnard loue l'opéra de Hambourg, où il passe dans l'été de 1681: «Les Opéra n'y sont pas mal représentés; j'y ai trouvé celui d'Alceste très beau» (p. 38)[3]). Dans ses voyages, il observe encore, à Dantzig, la danse polonaise, qui est presque marchée, les valets allant devant (p. 204) et, en Pologne, la danse «à la russienne» (p. 229).

* * *

C'est en l'année 1681 aussi que «Monsieur M . . .» traverse l'Allemagne[4]). A la fin de mars, il arrive à Celle: «Le duc de Cell tient une trés bonne table. Il a sa musique, ses violons et une troupe de bons comédiens» (p. 223). Il admire cette cour, où l'on rencontre tant d'officiers français, et qui est «la retraite des malheureux, et la consolation des affligez»[5]) (p. 222). Il signale aussi un ballet à Hanovre (p. 227). A Kirckheim, le «duc d'Hanover» est, en sa présence, «régalé» par un gentilhomme, avec de la musique et des hautbois, mais ce régal est, paraît-il, assez pitoyable (p. 235).

Le 8 mai, le duc se promène sur le Rhin en bateau; les trompettes et les timbales jouent, et font un fort joli effet (p. 244). M . . . écrit encore: «On se promena pendant que les Trompettes et les Timbales redoublerent leurs fanfares, qui continuérent jusques à ce qu'on eut servi le repas. Il y eut une agréable Symphonie. Farinel la conduisoit. Depuis

---

[1]) La Selle est désigné, en 1689, comme un des musiciens du duc de Celle d'après des recherches faites sur ma demande).

[2]) Bertrand de la Coste, ingénieur français, qui servit Frédéric Guillaume de Brandebourg, et se retira à Hambourg en 1663 (*La France protestante*, de E. et E. Haag, VIe vol. 1856, p. 180).

[3]) *Oeuvres de Regnard*, éd. de 1770, tome I, p. 38.

[4]) *Voyages | faits en divers temps | en Espagne | en Portugal, | en Allemagne, | en France, et ailleurs.* Amsterdam 1699 (Bibl. nat. G. 11145).

[5]) Voyez l'ouvrage de M. Horric de Beaucaire, sur *Eléonore Desmier d'Olbreuze, duchesse de Zell* (1884).

quelques mois il s'étoit donné au Duc, aprés avoir quitté le service du Roy de France, ne pouvant durer longtemps dans un lieu» (p. 245)[1]).

* * *

Dans le *Mercure galant* de 1681, les correspondants d'Allemagne nous rapportent, avec plus de détails que M. M . . . les fêtes de la cour de Hanovre, où la musique tient grande place. Au mois d'avril, nous lisons une description du ballet. *Le charme de l'amour*, donné à la cour de Hanovre, où l'on «imite si galamment toutes les manières de celle de France» (p. 133).

L'entrée de Mercure, descendant du ciel, y est accompagnée par des instruments doux: il danse seul au son des violons. Les instruments militaires retentissent à l'entrée de Mars, sans doute avec cette vigueur que Charles Patin reconnaît dans les danses d'Allemagne, quand il écrit: «Les Danses d'Allemagne sont plus impétueuses, pour ne pas dire militaires»[2]). A la cinquième entrée, un char de triomphe descend du ciel au son des «theorbes, clavessins, basses de violes, luths, flûtes douces et autres instrumens» (p. 152): à la treizième, on entend les «flûtes douces, hautbois violons, et autres instrumens de rejouissance» (p. 181). Le maître du ballet est le sieur Jemmes, qui représente le dieu Pan (p. 175). Dans le 1er volume du mois de juillet 1681, on cite encore les musiciens de Hanovre «Les violons françois firent des merveilles à leur ordinaire, et pendant tout le soupé le Sr Farinel fit valoir les airs du fameux Lully, qui fait admirer partout les agrémens de sa symphonie» (pag. 159)[1]).

* * *

Dans son voyage de 1687 en Allemagne, Maximilien Misson fait quelques observations sur la musique. En sa lettre datée de Mannheim, l

[1]) Il était fils de Robert Farinel. En 1707, son frère, Michel dit de lui qu'il es «depuis 28 ans environ» à la cour «d'Hannover» (Préf. impr. du ms. intitulé. *Les Concerts choisis | de | Mr. Farinelly de Cambert | Conseiller du | Roy.*

[2]) En 1603, Louise de Coligny, princesse d'Orange, disait au contraire: «Ma mon fils ne danse plus rien que des Allemandes. Vous n'avez jamais rien vu tar sur la gravité: je pense qu'il a appris cela en la Germanie» *(Correspondance*, recueill par P. Marchegay, publ. par Léon Marlet. 1887, p. 204).

[1]) Pour la fin du 17e s., C. E. von Malortie cite deux français dans l'orchest de l'opéra de Hanovre: Maillard et Fleury *(Beiträge zur Geschichte des Braunschwei Lüneburgischen Hauses und Hofes*, 4tes *Heft*, 1864, p. 127). M. le Dr Georg Fisch nomme Fr. Valoix, Pierre Vezin, Bertrand, le Conte, puis Babel, Barrey, Herou vers 1689 *(Opern und Concerte | im | Hoftheater zu Hannover bis 1866.* 1899, p. 1! Il y avait à Celle, sous la direction de Philippe La Vigne, 7 musiciens français 7 joueurs de hautbois, desquels Pierre Mareschal, le maître de Gaillard (ibid. p. 2: Pour 1704, on me donne aussi les noms de Henri de Hays et Philippe Curbasat (peut-être est-ce une mauvaise lecture pour Philippe Courbois). Je me propose, p der recherches personnelles, de compléter ou de rectifier ces indications.

12 novembre, il écrit: «Tous les jours, à cinq heures du matin, à midi, et à six heures du soir, il y a des Musiciens gagez qui chantent une partie de Pseaume sur la tour de la Maison de Ville: ils ont des instrumens si éclatans, qu'on les entend de par tout. Cela se fait dans presque toutes les villes du Palatinat» (p. 75). A Nuremberg, il va dans «la cave». En sortant, il se rend au concert, «où nous espérions qu'on ne feroit que chanter; mais le pain, le poivre, le sel et le vin y sont venus en abondance; un air n'étoit pas sitôt fini que tout le monde se levoit pour boire» (lettre du 22 novembre 1687). Il juge que la musique des chanteurs de nuit d'Ingolstadt est horrible (p. 95). A Trente, il va voir les orgues de Ste Marie-Majeure. Elles sont «d'une extraordinaire grosseur. On a joüé devant nous plusieurs airs nouveaux: on a contrefait le cri de quantité d'animaux: on a battu le tambour, et l'on a fait je ne sçai combien d'autres choses qui n'ont guéres de rapport à ce lieu, ni à la gravité du Concile, qui est representé tout auprès dans un grand tableau». Bien que sur les confins de l'Italie, on ne peut prendre, par ces concerts d'orgue, l'idée de ce qu'est, en Italie[1]), la véritable manière de jouer de l'orgue. Tous les étrangers qui entendent, au 17e siècle, les organistes italiens, s'étonnent de voir que, comme dit Ouvrard, ils ne jouent point «pour jouer de l'orgue, mais seulement pour accompagner les voix»[2]).

* * *

Les dernières notes que nous transcrirons ici sont empruntées aux *Voyages | du | Baron de Lahontan | en | Portugal | et en | Danemarc.* Il arrive à Amsterdam à la fin du printemps de 1694. Ce qu'il y voit de plus superbe, dit-il «ce sont dix ou douze Maisons de *Musicos*, ainsi

---

[1]) Les voyageurs du 17e s. s'accordent à dire que, à Trente, la moitié des habitants parle l'allemand, l'autre l'italien.

[2]) Bibl. nat. ms. fr. 9360, fol. 20b (lettre à l'abbé Nicaise). Maugars parle déjà de même *(Responce faite à vn cvrieux sur le sentiment de mvsique d'Italie. Escrite à Rome le premier octobre 1639).* Ouvrard était d'ailleurs bien capable de juger de l'orgue, car il avait été chargé, en 1660, de diriger la maîtrise des enfans de chœur de St Just, à Narbonne *(Arch. dép. de l'Aude,* G. 41, fol. 154), ville où quelques années plus tôt s'était fait remarquer un organiste dont il parle dans la même lettre: «Il est mort à Narbonne vn Daranda, Espagnol qui a fait du bruit à Paris, jusqu'à y passer pour vn magicien, parce qu'il joüoit d'vne maniere extraordinaire; cet organiste, par le melange des jeux, faisoit paroistre des jeux qui n'estoient point dans l'orgue». Sur ce Luis de Aranda, voyez encore les *Archives de l'Aude,* G. 36 (1641 et 1648) et les *Arch. communales de Nîmes* (II 2) où se trouve le «bail» des orgues de la cathédrale aux facteurs Gaspard et André Eustache, de Marseille sur devis du sieur Louis de Aranda, «natif de Séville, fameux organiste» (24 avril 1643). Dans *Le Confiteor | de l'infidele Voyageur, par Feu Georges Martin, Renegat, | extrait de ses Voyages* (1680), on nomme «Daranda, ce rossignol charmant dont Louis XIII. faisoit tant d'estime» (p. 181) Bibl. de Rouen.

nommées à cause de certains Instrumens de musique pitoyablement animés, au son desquels un tas de Coureuses font donner dans le piége, les gens qui ont le courage de les regarder sans leur cracher au visage. Elles s'attroupent dans ces Serrails, dez-qu'il est nuit. Dans les uns on joue des Orgues, et dans les autres du Clavessin, ou de quelques autres Instrumens estropiez» . . . etc (p. 143)[1]) Quelques pages plus loin, dans sa description de Hambourg, il écrit: «On s'y divertit assez bien. On y trouve ordinairement des Troupes de Comédiens François ou Italiens, et même un *Opera* Allemand dont la Maison, le Théatre et les décorations ne cédent en rien aux plus beaux de l'Europe. Il est vray | que les Habits des Acteurs sont aussi hétéroclites que leurs airs; mais on peut se dédommager par la symphonie qui paroit assez bonne» (p. 150 et p. 151).

Adolf Chybiński (Krakau).

Über die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrhunderts.

Mit der polnischen Musik und ihrer Geschichte hat man sich bis jetzt außerhalb Polens fast gar nicht beschäftigt. Auch in Polen gab es bis zur neuesten Zeit keine wissenschaftlichen Forschungen auf dem Gebiete dieses Themas. Den ausländischen Historikern war die Erforschung der Entwicklung der polnischen Musik sehr erschwert, und zwar hauptsächlich wegen des Mangels an reicher Fülle von Denkmälern, die in polnischen Bibliotheken und Archiven in Mehrzahl handschriftlich erhalten sind. Denn die alten polnischen Drucke sind selten und teilweise verschollen; die geringe Zahl derselben ist in österreichischen, russischen und reichsdeutschen, sogar in englischen und französischen Sammlungen zerstreut. Bis vor kurzem war die Anschauung verbreitet, daß die polnische Musik fast unmittelbar vor Chopin beginnt. Man wiederholte daneben die Bemerkung von Ambros, die er anläßlich des Aufenthaltes von Heinrich Finck zu Krakau (1492—1506) machte, daß Polen wahrscheinlich gute Kontrapunktisten schon im 15.

[1]) Misson parle aussi des *Music huys* de Hollande, cabarets fort sales où dansent les filles et les garçons du plus bas peuple (d'Amsterdam le 20 octobre 1687, p. 35 de l'éd. citée). Le même voyageur assiste, en Hollande, à un opéra français où une fille fait les rôles d'homme, sans savoir, dit, il un mot de français. Il ajoute que cette chanteuse avait été tambour dans les troupes hollandaises (p. 34).

Jahrhundert besaß. Dank den Neudrucken von Abbé Dr. Joseph Surzyński u. T. Monumenta musices sacrae in Polonia" (Posen 1881 ff.) hat man sich (obwohl ziemlich spät) überzeugt, daß die Geschichte der polnischen Musik bis ins 16. Jahrhundert reicht. Die neuesten polnischen Forschungen (hauptsächlich die des Verfassers) haben bewiesen, daß man sich in Polen schon im 14. Jahrhunderte mit Mensuralmusik beschäftigte.

Von ausländischen Gelehrten befaßte sich Wooldridge in der „Oxford History of music" II, mit polnischer Musik. Seine Ausführungen sind jedoch zu knapp und zu summarisch, um Einem, der die polnische Musik des 16. Jahrhunderts einer strengen Analyse unterzog, genügen zu können. Ich bin überzeugt, daß er zu anderen Resultaten gekommen wäre, wenn er eine größere Anzahl der Denkmäler zur Verfügung gehabt hätte.

Von deutschen Gelehrten hat Hugo Riemann zuerst auf die ältere polnische Musik seine Aufmerksamkeit gelenkt. Und wenn er sich nur mit dem Aufzählen der Namen begnügt, so ist es ein schönes Beispiel großer Vorsicht, die ihm nicht erlaubte das positive Wissen mit Vermutung zu vertauschen. Sein Beispiel aber erweckte das Interesse anderer deutscher Gelehrten (z. B. von Hugo Leichtentritt), so daß wir in Kompendien musikhistorischen Inhalts eben das finden, was früher nicht zu finden war.

Ich beabsichtige in folgender Skizze nur die große historiscbe Linie der Entwicklung der polnischen Musik des 16. Jahrh. zu erfassen ohne auf größere und kleinere Einzelheiten einzugehen. Mit dem 15. Jahrhundert will ich mich z. Z. nicht befassen, weil es eine Epoche ist, in der man fast allwöchentlich Funde macht, die vor einem endgültigen Urteil warnen. Es ist eine Epoche des Gärens. Wir begegnen da einigen Komponisten, die eine erstaunliche Fühlung mit den kühnsten Neuerungen des Westens haben (z. B. Nikolaus von Radom, 1. Hälfte des 15. Jahrh.), anderseits aber Werken, die unglaublich konservativ sind, als wenn sie noch unter dem Einflusse der „ars nova" in ihrem Anfange stünden (z. B. die Werke von dem neuerdings vom Verfasser entdeckten Rambowski). Es sei jedoch folgendes festgestellt: 1. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschte in Polen ausschließlich die Zwei- und Dreistimmigkeit, 2. In seiner zweiten Hälfte beginnt erst die Vierstimmigkeit, deren Anfänge nicht näher bezeichnet werden können, weil leider aus der Zeit von 1450 bis 1500 bis jetzt keine wichtigen vierstimmigen Denkmäler zu finden sind.

Das ganze 16. Jahrhundert hindurch war Krakau das Zentrum der polnischen Musikkultur. Dort erschienen alle Drucke der polnischen praktischen und theoretischen Musik. Dort wurde dank dem Mäzenatentum des kgl. Hofes die Musik am eifrigsten gepflegt. Seit dem 15. Jahr-

hundeıt wurde an dortiger Universität die Musiktheorie ausgelegt. Alle Namen, die überhaupt etwas mit Musik des 16. Jahrhunderts zu tun haben, sind mit Krakauer Musikkultur verbunden. Leider kennen wir keinen polnischen Meister, der zu Krakau vor 1500 wirkte. Die Tätigkeit der Kapiteln und besonders der größeren Klöster auf dem ganzen polni-schen Gebiete entwickelte auch große Sorge um die mehrstimmige Musik in Polen; die beständigen Verhältnisse mit der ganzen westlichen Musik lassen sich noch vor 1500 feststelltn.

An der Schwelle des 15. und 16. Jahrhunderts begegnen wir einem Meister, der für die damalige Krakauer Musikkultur höchst wahrscheinlich von großer Bedeutung war: es ist der deutsche Meister Heinrich Finck welcher 1492—1506 als Sänger, Kapellmeister und Komponist am polnischen kgl. Hofe wirkte. Es steht außer Zweifel, daß er damals zu Krakau eine ton angebende Persönlichkeit war. Ob er in Krakau gebildet wurde (wie die meisten Musikhistoriker meinen), scheint mir zweifelhaft zu sein. Er be gann schon gegen 1480 zu komponieren, und Eitner hat seine Leipzige Universitätsmatrikel aus derselben Zeit gefunden. Ambros' Vermutung daß Krakau schon im 15. Jahrhundert tüchtige Kontrapunktlehrer besaß ist meiner Meinung nach nicht ganz stichhaltig. — Neben dem Einflusse von Finck sind noch die hochbedeutenden Einwirkungen der westlichen Ton kunst zu verzeichnen. In dieser Hinsicht waren besonders die venezianischen Drucke fördernd. Sie haben die zweite und dritte niederländische Schul in Polen zur Geltung gebracht. Soweit mich meine Forschungen geführ haben, war Finck der erste Vermittler der niederländischen Kunst i Polen gewesen. Es war also ein indirekter Einfluß, wobei die Individua lität Fincks die erste Rolle spielte. Das beweisen die Werke des chrono logisch ersten polnischen Komponisten aus dem 16. Jahrhundert, Se bastianus Felstinensis (S. von Felsztyn — eines Städtchens in Galizien der somit als der erste polnische „Niederländer" gelten kann.

Sebastianus war zu Krakau gebildet, er lehrte an der Universitä die Musiktheorie und verließ später seine Wirkungsstätte als Pfarrer z Samborz und Sanok; er starb nicht vor 1544. Mit Sebastianus als Theo retiker werden wir uns anderswo beschäftigen; dort werden wir auch näh auf seine praktischen Werke eingehen. Von seinen mehrstimmigen Werke erschienen im Druck nur: „Aliquot himni ecclesiastici vario melodiaru genere editi" (Krakau 1522); vorläufig ist das für die Geschichte des pol Musik hochwichtige Werk verschollen.[1]) In Handschriften sind eine Messe [

[1]) Höchstwahrscheinlich befindet sich das Werk in einer der russischen Bibli theken, wohin es von den russischen Truppen beim Raub der unschätzbaren Zalusl Bibliothek (Warschau) entführt wurde.

und einige vier- und fünfstimmige Motetten erhalten.[1]) Die Schöpfungen von Felstinensis gehören nicht zu den bedeutenden Erzeugnissen der polnischen Musik des 16. Jahrhunderts. Sie haben nur historischen Wert, wenigstens diese, die erhalten sind. Die Unbeholfenheit des Satzes, viele Härten, wenig entwickelter Sinn für Wohlklang und für melodiöse Zeichnung der einzelnen Stimmen werden nicht einmal durch ein Streben nach kontrapunktischen Kunststücken ersetzt. Es ist eine herbe rigorose Musik, die ganz wenig fesselt. Wüßte man nicht, daß der Komponist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte, so könnte man glauben, daß seine Werke etwa gegen 1470 entstanden. Er ist der konservativste aller polnischen Kontrapunktisten. Äußerlich steht er unter dem Einflusse von Heinrich Finck. Der Cantus firmus im Tenor bewegt sich in langgestreckten gleichwertigen Noten, die Gegenstimmen sind aber im Gegensatze zu Finck ganz indiskret koloriert und korrespondieren miteinander in belebten Rhythmen. Die Pausen, wie die nachahmenden Einsätze der Stimmen fehlen fast ganz. Öfters begegnen wir den Parallelen zwischen Diskant oder Alt und Baß. Sebastianus bedient sich ausnahmslos der gregorianischen Motive, die jedoch äußerst selten zur thematischen Verarbeitung verwendet werden. Auch tonmalerische Elemente sind ihm ganz fremd. Seine Bedeutung beruht aber darauf, daß er den Anfang niederländischer Einflüsse in Polen bildet und daß man bei Felstinensis zum ersten Mal Fünfstimmigkeit findet.

Die unmittelbaren Nachfolger von Felstinensis brachten die polnische Musik auf höhere Stufe der Entwicklung: sie haben die imitatorische Satztechnik der zweiten niederländischen Schule eingeführt — und zweitens: sie schufen das polnische geistliche und weltliche Lied, indem sie besonders die Hausmusik förderten. Der Beginn dieser beiden für die polnische Musik hochwichtigen Evolutionen ist auf ungefähr 1540 festzusetzen. Die Hauptfaktoren dieser Tatsachen sind: die Gründung des „Collegium rorantistarum" in der kgl. Kathedralkirche zu Krakau (1543) und der Einfluß der Reformation. Daneben sind aber die westlichen Einflüsse im allgemeinen, die Verbreitung der gedruckten Musik im speziellen von großer Geltung.

[1]) Die dreistimmigen Beispiele, welche wir in beiden Teilen des „Opusculum musices" (1. A. zwischen 1510 und 1514 erschienen) finden, verfolgen ausschließlich pädagogische Ziele. Die vierstimmige Motette „Prosa de tempore paschali" gab Abbé Dr. J. Surzyński in seinen „Monumenta musices sacrae in Polonia" (II) heraus. — Einiges über die Bedeutung von Felstinensis als Theoretiker finden wir in der Abhandlung von Ernst Praetorius: „Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit u. s. f." Die Abhängigkeit des poln. Theoretikers von Tinctoris und Gafrius ist klar; die Einwirkung dieser Theoretiker, sowie die von Spangenberg, Ornithoparchus und einigen deutschen zeitgen. Theoretikern auf die polnischen reicht bis in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Sonderbar genug ist es, daß in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts kein einziger Musiktraktat polnischer Herkunft herausgegeben wurde.

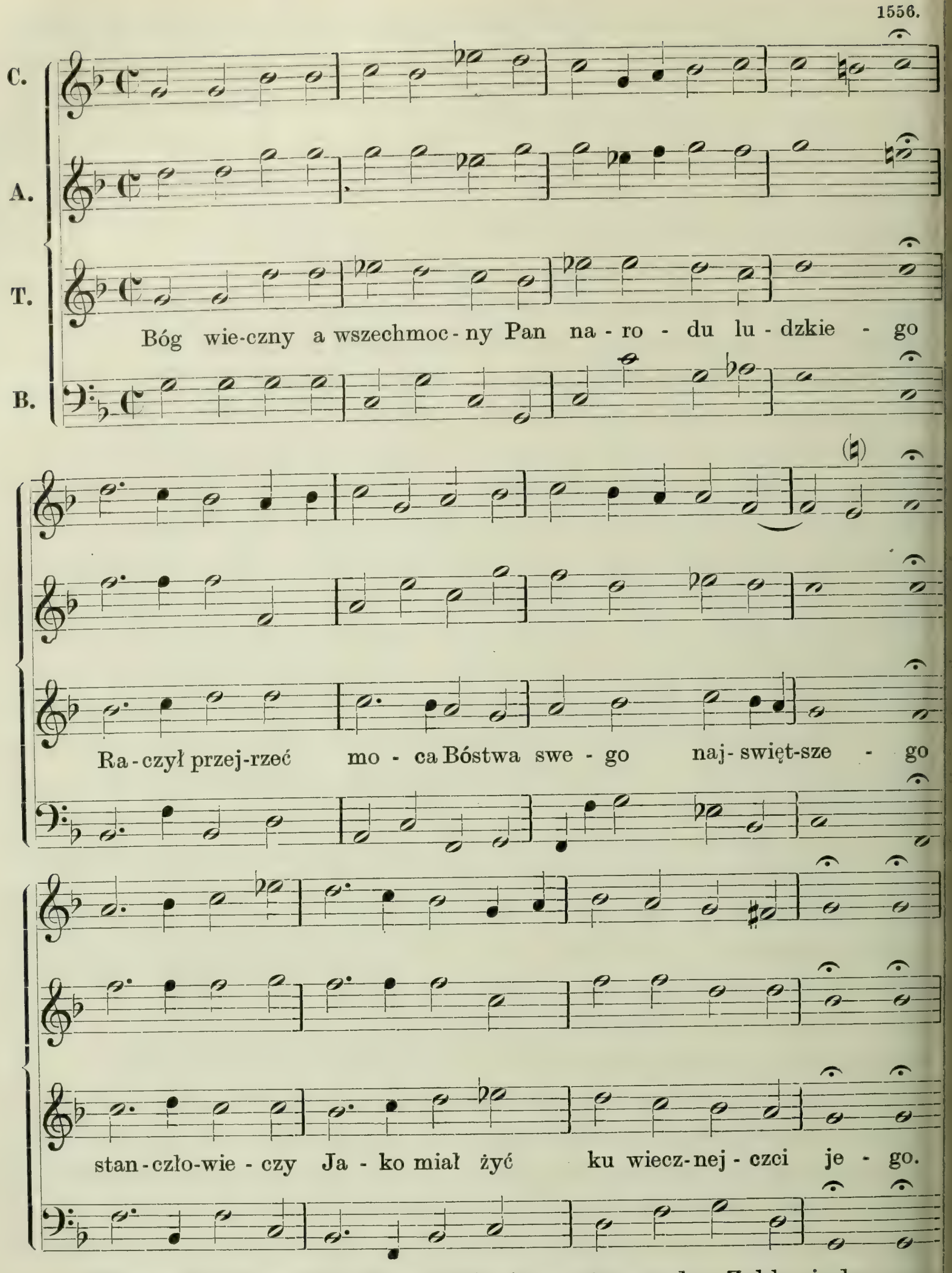
Als Bindeglied zwischen Felsztyński und Szamotulski ist der Monogrammist **N. C.** bezw. **N. Ch.** zu betrachten. Seine Motetten, geistliche und weltliche Lieder, sowie die Orgelpreambeln befinden sich in einer Orgeltabulatur aus dem Jahre 1540 (im Besitz der Krakauer Akademie der Wissenschaften). Sie verraten einen durchaus bedeutenden Komponisten, der höchst wahrscheinlich eine besondere Fühlung mit den deutschen Meistern Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, Stephan Mahu und ihren Genossen hatte, obwohl nicht zu leugnen ist, daß ihm auch die italienischen und französischen weltlichen Komponisten nicht unbekannt waren. Seine Werke sind die frühesten von den bekannten, die streng durchimitiert sind. Ob er aber in dieser Hinsicht als chronologisch erster in Polen zu betrachten sei, das lassen wir dahingestellt.[1]) — N. Ch. ist ohne Zweifel der bedeutendste polnische Komponist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Der Verfasser kennt zu wenige seiner in großer Anzahl erhaltenen Sätze, um ein abschließendes Urteil abzugeben. Man muß jedoch betonen, daß er chronologisch zu allerersten polnischen Komponisten des geistlichen mehrstimmigen Liedes gehört. Er scheint jedoch in der Beziehung keinen Einfluß ausgeübt zu haben, weil sein Wirkungskreis äußerlich begrenzt war.

Neben kleineren Meistern ist der vielseitigste der polnische Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts, Venzeslaus Szamotulski (gen. Venceslaus von Samter [Posen]) an erster Stelle zu nennen. Er ist 1572 gestorben und hat sich als Komponist der Messen und Motetten und geistlicher Lieder ganz ergiebig betätigt. Zugleich ist es der erste und einzige polnische Kontrapunktiker des 16. Jahrhunderts, dessen Werke außerhalb Polens gedruckt wurden: nämlich zwei Motetten in den Sammelwerken von Montan und Neuber in Nürnberg 1554 und 1564. Für die polnische Musik hat er noch diese Bedeutung, daß er dort zum ersten Mal die doppelchörige Schreibweise eingeführt hat. Leider ist seine doppelchörige Messe bis zum heutigen Tage nicht aufgefunden worden. Was uns von ihm erhalten geblieben ist, verrät einen hochgebildeten Meister, der zwar auf die kontrapunktischen Wagestücke nicht eingeht, der jedoch als ein durchaus reifer und erhabener Tonsetzer zu gelten hat. Von seinen Werken sind leider nur 2 Motetten und ca. 15 Psalmen und geistliche Lieder erhalten; die umfangreichsten Werke von Szamotulski sind teilweise verschollen, teilweise nur in Bruchstücken als einzelne Stimmbücher erhalten. Die Motetten zeichnen sich durch äußerst solide Faktur aus. Sie sind durchaus niederländisch im Tonsatz und zwar im Sinne Josquins, vorzugsweise aber seiner Nachfolger, von denen Clemens „non Papa“ und Gombert

[1]) Zwar finden wir schon bei Nikolaus von Radom (ca. 1430—45) regelrechte Kanons, jedoch sind in Polen von seiner Zeit bis auf N. Ch. keine durchimitierten Sätze (wenigstens zurzeit) bekannt.

den größten Einfluß auf Szamotulski ausübten. Er war — wie überhaupt alle polnischen Komponisten bis etwa 1650 — trotz aller Talentstärke ein Eklektiker; d. h. er war ein sehr gebildeter Tonsetzer, dem die technischen Eigenschaften der damaligen Musik durchaus bekannt waren. Trotzdem war er ein tiefsinniger Schöpfer, der eine eigene künstlerische Individualität besaß. Bei ihm finden wir z. B. keine äußerlichen Wortmalereien, dagegen ist die psychologische Bedeutung einzelner Sätze oder Worte musikalisch immer wiedergegeben. Seine Musik ist nicht so absolut wie z. B. die von Felstinensis. Die Musik von Szamotulski ist eine ernste, erhabene, oft herbe Kunst, die oft große Kraft des Ausdruckes entfaltet. Die geistlichen Lieder und Psalmen von Szamotulski zerfallen in zwei Typen: die einen sind fast motettisch, jedoch ohne Nachahmungen, die anderen durchaus volkstümlich homophon gesetzt. In den motettisch bearbeiteten Liedern befindet sich Cantus firmus im Tenor und besteht aus lauter langen gleichwertigen Noten. Die homophonen Lieder dagegen besitzen den Cantus firmus fast immer im Diskant und sind rhythmisch sehr belebt, oft an die volkstümliche Melodie erinnernd. Es sind lauter strophische Gesänge, nie durchimitiert. In formeller Hinsicht erinnern diese Lieder an die analoge Musik Italiens, vorzugsweise aber an die vorbildlichen Lieder Deutschlands, wobei Senfl und seine Genossen von unwiderlegbarem Einflusse auf Szamotulski waren. Ob hier auch die italienischen Frottolen- und Villanellen-Literatur in Betracht kommt, bleibe dahingestellt; denn nicht jedes Stück, das einfach gesetzt ist und willkürliche Schnitzer im Tonsatze besitzt, muß geradewegs unter dem Einflusse der Frottolen bezw. Vilanellen stehen. Höchstwahrscheinlich hat sich Szamotulski auch mit metrischen Gesängen beschäftigt, wie uns ein Polyhistor Starowolski aus dem 17. Jahrhundert versichert: „Venceslaus (vero) ita proportionibus ex Mathematices studio delectatus, ut aeque sonos Musicos ac metra componeret . . “ Daß man in Polen auch die Skandierungsversuche in der Musik nach der Idee von Celtes, der in Polen sich eine kurze Zeit aufhielt, betrieb, beweist ein anonymes unlängst von mir in einer Handschrift der Universitätsbiliothek zu Krakau aufgefundenes „Carmen saphicum“, das alle Züge analoger deutscher Musik innehat. Als Komponisten der geistlichen polnischen Lieder zwischen 1545 und 1560 sind noch einige Monogramisten wie C. S. (Silius), C. G. (Gessner), J. S. und besonders M. H. zu nennen. Der letztere vermochte einen durchaus polnischen volkstümlichen Charakter zu erfassen. Trotzdem setzte er den Cantus in den Tenor.

Wir geben ein Lied von ihm an:



Sehr viele Lieder aus dieser Zeit, etwa 60 an der Zahl, sind anonyı verfaßt. Alle nähern sich den Vorbildern von Szamotulski. Es mu jedoch festgestellt werden, daß dieser Meister nicht als Schöpfer des geis lichen polnischen Liedes zu nennen ist. Denn schon vor ihm sind etw 10 Lieder erschienen; unter seiner Hand aber wurden die mannigfaltige Formen des polnischen geistlichen Volksliedes geschaffen. Wir sehen als

daß Venzeslaus Szamotulski als Vervollkommner, Fortbildner und Schöpfer neuer Richtungen eine große Bedeutung für die Geschichte der polnischen Musik besitzt. Er steht an der Grenze der niederländischen und italienischen Einflüsse in Polen. — Ein hinsichtlich des Talentes ebenbürtiger Meister ist Martin Leopolita (von Lemberg, 1540—1589); seine historische Bedeutung ist jedoch geringer als die von Szamotulski: Er beginnt die Epoche der römischen Einflüsse und der Vermehrung von Stimmenzahl. Von ihm sind 3 fünfstimmige Messen (mit sechsstimmigen Episoden) erhalten; verschollen ist eine Sammlung Kirchenlieder für das ganze Jahr. Von Messen ist die „Missa paschalis" von Dr. J. Surzynski in „Monumenta musices sacrae in Polonia" Heft III herausgegeben worden. Bei Leopolita ist der Einfluß von Gombert noch bedeutender; auch Orlando di Lasso und Goudimel kommen in Betracht; höchstwahrscheinlich kannte er auch Palestrina und seine indirekten Vorgänger. Weitere Haupteigenschaft der Satztechnik von Leopolita ist die Vorliebe für homophone Episoden in durchimitierten Sätzen, für freie Imitationen; dagegen finden wir bei ihm keine Klangkontraste der oberen und unteren, kleineren und größeren Vokalgruppen, was wir z. B. bei Szamotulski, wenn auch in geringem Maße finden. Bei Leopolita ist jedoch die Stimmenkolorierung größer als bei Szamotulski. Niederländisch ist in den Werken von Leopolita die Verwendnng der volkstümlichen geistlichen Melodien zur thematischen Verarbeitung. Die Kunst Leopolitas zeichnet sich durch den Hang zum Elegischen, Milden, Liebenswürdigen aus. Wäre er ein Maler, so gehörte er zur raphaelischen Richtung. Es sei noch zu bemerken, daß die Entfaltung des Wohlklanges bei ihm größer ist, als bei Szamotulski; auch die polyphone Kunst ist in seinen Werken weitergebildet.

Um das Jahr 1580 geschieht ein Umschwung in der polnischen Musik. Die direkten Einflüsse der römischen Schule wachsen sehr bedeutend. Gleichzeitig macht sich auch die Tendenz der Vereinfachung der polyphonen Faktur trotz der Stimmenvermehrung bemerkbar. In dieser Zeit beginnen die italienischen Einflüsse, welche die polnische Kirchenmusik bis etwa 1750 beherrschten. — Der erste Komponist, der völlig unter dem Zauber der römischen Schule schuf ist Thomas von Szadek (lies: Schadek), geb. 1550; von ihm sind 3 Messen erhalten, von denen eine durch Abbé Surzynski in seinen „Monumenta" Heft 1 herausgegeben wurde. Palestrinisch ist seine Messe in jeder Beziehung[1]). Schade, daß sein Satz oft unbeholfen ist und eine stattliche Anzahl technischer Schnitzer in sich birgt; denn er ist ein Komponist von großer melodischer Begabung; seine Themen sind voll des intimen Gefühlsausdrucks, lyrisch, echt erfunden und empfunden, oft volkstümlich naiv, oft von religiöser Ekstase durchtränkt. In der Satz-

[1]) Ebenso ein Monogramist N. Z. in seinen Messen, die handschriftlich erhalten sind.

technik bedient er sich durchweg einer Kleinarbeit, die leider allzu oft monoton wirkt. Mit Szadek beginnt auch in der polnischen Musik die Zeit, in der man an den Gesetzen der Kirchen-Tonalität zu rütteln begann; viele Abschnitte in seinen Werken sind durchaus harmonisch gedacht. Den Drang der Zeit vermochten nicht die Nachzügler der Epoche von Szamotulski und Leopolita, wie z. B. Borek und Paligonius zu hemmen. Die Versuche wurden besonders durch immer mehr wachsende Literatur des geistlichen Volksliedes gefördert. Leider sind die größten Sammlungen dieser Lieder teilweise verloren gegangen, z. B. die Liedersammlung des in Rom gebildeten Jan Brant. Im Druck erhalten sind die 150 Psalmen von Nikolaus Gomółka aus dem Jahre 1580; sie sind eine Fortbildung der Lieder von Szamotulski und seinen Genossen; nur ist der italienische Einfluß bei ihm überwiegend. Sie erinnern teilweise auch an die geistlichen Villanellen und Canzonette spirituale; vorwiegend herrscht die homophone Faktur, selten von Nachahmungen geziert. Gomółka ist ein typischer Eklektiker. Auch die Einflüsse des Madrigals sieht man in seiner Tendenz zur Chromatik und zu den Tonmalereien. Trotz fehlerhafter Technik ist G. als feinsinniger Harmoniker interessant. Auf viel höherer Stufe der Begabung steht Diomedes Cato, ein polonisierter Italiener, dessen polnisch-lateinische Lieder zu Krakau 1606 herausgegeben wurden. Mehr als irgend ein anderer polnischer Komponist aus dieser Zeit verrät er den Einfluß der römischen Schule. Manches wirkt bei ihm so wie die Reminiszenzen aus den Werken der Römer. Seine Lieder gehören zum schönsten aus dieser Epoche der polnischen Musik. — Neben römischen Einflüssen gelangen zur Geltung auch die venezianischen Einwirkungen. Schon Szamotulski bediente sich der doppelchörigen Schreibweise; unmittelbar aber nach ihm ist sie in polnischer Musik nicht vorhanden. Erst nach 1600 beginnt der übermächtige Einfluß der Venetianer, vor allem der von Giov. Gabrieli und Viadana. Der typischeste Anhänger dieser Richtung ist Nikolaus Zieleński, welcher jedoch auch mit Römern in Beziehungen stand. Die Einflüsse der italienischen Musik auf die polnische dauerten noch über ein Jahrhundert.

Die bisherigen Forschungen über die weltliche polnische Musik des 16. Jahrhunderts sind zu spärlich, um eine Entwicklungsgeschichte derselben zu entwerfen. Schlichte Lieder a capella oder mit Lautenbegleitung sind nur in ganz kleiner Anzahl vorhanden. Neben italienischen kommen hier auch bodenständige Idiome in Betracht. Der obengenannte Monogrammist N. Ch. bildet eine Sondererscheinung in der Entwicklung der polnischen weltlichen Musik. Es ist fast sicher, daß er leider keine Einflüsse ausgeübt hat. Erst das 17. Jahrhundert ist die Epoche des polnischen weltlichen Kunstliedes.

Henri Opienski (Varsovie),

Jacob polonais et Jacobus Reys.

Parmi les luthistes du XVIème siècle le nom du Jacob „pollonois" — Jacopo già chiamato il Pollonese — est assez connu et apprécié, pour que la personne de cet artiste ne soit pas étudiée de plus près. Mais ce qui importe avant tout pour l'histoire des luthistes polonais c'est de fixer sa nationalité. Nous avons, en ce qui concerne ce musicien, des sources françaises et allemandes. Les françaises ont été fournies par Michel Brenet dans ses excellentes «*Notes sur l'histoire du luth en France*» (Rivista musicale Italiana Fasc. 4 1898), les allemandes se trouvent dans le: *Quellenlexikon* d'Eitner et dans le *Catalogue de la bibliothèque de Wolfenbüttel* par E. Vogel (p. 211).

D'après les historiens français: *Sauval* et *Piganiol de La Force* cité par M. Brenet, Jacob ou Jacques appelé simplement par Mersenne «le Polonois», était un polonais qui a vécu en France; *Vogel* dans son Catalogue identifie ce luthiste (d'après W. G. Printz) avec Jacob (de) Reys d'Augsbourg ainsi qu'*Eitner* dans la notice suivante: «Reys, Jacob aus Pohlen . . . Augustanus, ins gemein Pohle genannt». —

Or, c'est justement là la question à résoudre: était-il «*aus Polen*» ou bien «*Augustanus*». —

Ecoutons d'abord ce que nous raconte l'historien *Sauval* dans «Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris 1724» (Tome I, p. 322):[1])

«Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne, et vint fort jeune en France, où il se fit plus connaître sous le nom de Polonois que par celui de Jacob. Son jeu était si plein et si harmonieux, son toucher si fort et si beau, qu'il tiroit l'âme du luth, comme parlent ceux de cette profession. Il avoit la main si bonne et si vite, qu'il ne levoit point les doigts en jouant, et sembloit les avoir collés sur son luth: adresse fort rare, et qui n'étoit point connue avant lui. Bien qu'il touchât le grand luth mieux qu'aucun de son temps, c'étoit encore tout autre chose sur le petit. Enfin l'on ajoute que jamais personne n'a si bien préludé. Sa grande réputation lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi. Il acquit si peu de bien, comme ne s'en souciant pas, qu'il est mort pauvre, à l'âge de soixante ans. Ballard a imprimé quantité de bonnes pièces de sa composition.

[1]) M. Brenet: Notes sur l'histoire du Luth en France Riv. mus. italiana Anno V. Fasc. 4 (p. 674 et 675).

Les musiciens font grand cas de ses gaillardes, qui lors étoient à la mode; aussi sont-elles les meilleures de ce temps-là. On tient qu'il ne jouoit jamais mieux que quand il avoit bien bu, ce qui lui arrivoit souvent. Il ne se maria point, et mourut vers l'an 1605, d'une paralysie, à la rue Bertin-Poirée où il demeuroit.» —

Dans la «Description de Paris, de Piganiol de La Force» se trouve encore une notice d'après laquelle il serait enterré à l'église de Saint Germain l'Auxerrois.

Vogel et Eitner suivent la notice donnée par Wolf. Gasp. Printz dans: «Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst, in welcher etc. Dresden 1690» (p. 127 § 30):

«Um diese Zeit seyn folgende Lautenisten für andern berühmt gewesen: Jacobus de Reys ein Augspurger insgemein nur der Pohle genannt; weil ihn Heinrich der dritte | König in Frankreich wegen seiner fürtrefflichen Kunst | anno 1574 gebracht . . .»

Loin de pouvoir me prononcer définitivement, je ne puis qu'essayer de vérifier la notice de Printz (repétée aussi dans le Lexicon de Joh. Gottfr. Walther, Leipzig 1732).

Les recherches faites pour moi, avec la plus grande obligeance par le directeur du Stadtarchiv à Augsbourg; Msr. le Dr Dirr, n'ont donné aucun résultat en ce qui concerne la famille des Reys, ce nom ne se trouvant au XVI siècle, sur aucune liste de récensement; «ce qui prouve» — m'écrit M. le Dr Dirr — «que ce Reys n'était pas citoyen d'Augsbourg — mais ce qui n'exclut pas qu'il ait pu y voir le jour». Pourtant, chez Besard (Thesaurus . . . 1603) dans l'index des auteurs il figure comme «*Augustanus*».

Moins difficile à vérifier est la version donnée par Printz que Jacob avait été amené de Pologne en 1574. Il ne serait pas impossible qu'un luthiste d'Augsbourg se trouvat en ce temps-là en Pologne; nous savons que le roi Henri de Valois aimait beaucoup la musique et la danse; il existe même un document historique[1]) qui nous apprend que c'est le roi Henri qui a le premier introduit en Pologne la «volta»: «une danse frivole très mal vue par les sénateurs et la cour». —

Voilà le récit du chroniqueur Orelius (Orzelski): dans Liber III de son Manuscrit:

«Ipse Rex insomnes noctes ducebat, Gallorum pellicumque iam consortis usus, choreis impensissime indulgens, etiam *obscoenis*, qualis una *volta* Gallica lingua appellata fuerat, quam quodam tempore etiam In

[1]) Interregni Poloniae [Liber primus] ad Petrum Czarnkovium Castellanum Posnaniensem scriptus A. Chr. MDLXXIII Swientoslas Orelio de Bozeiewice Equit Polono Authore (Ms.).

fante (. . .) . . . et aliis clarissimis matronis inspectantibus in regio chorto amoenissimo versus Zwerzyneciam ad Vistulam sito ducere non erubescat.» [1])

Il est évident que le roi Henri avait pendant son court séjour en Pologne pas mal de musiciens à la cour, mais il paraît peu possible qu'il aurait emmené avec lui un polonais. Les détails de sa fuite (18—19 juin 1574) de Cracovie sont assez exactement racontés par les historiens pour savoir qu'à part ses (trois) intimes ami français, seuls quelques valets de pied ont quitté Cracovie avec le roi Henri.[2]) Il est peu probable qu'on aurait laissé, dans une situation pareille, entrer dans l'intimité du roi un étranger (polonais ou allemand) alors peu connu, même au titre du valet de pied. Il est possible que Jacob soit venu en France avec les autres Français de la cour un certain temps après; ou, qu'à Vienne où Henri de Valois s'est arrêté un certain temps, Jacob de Reys lui a été présenté et invité par lui à aller en France; mais alors pourquoi le nom de *polonais*? Ce qui est plus étonnant encore c'est que la tradition française n'ait pas mentionné le fait, que le célèbre luthiste soit venu en France avec le «roy Henri». —

Au contraire Sauval à qui on peut se fier aussi bien qu'à Printz, écrit que ce fut «sa grande *réputation* qui lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi»; il a fallu alors de la «réputation» pour qu'il soit apprécié par le roi.

Cherchons plus loin.

Voilà les compositions trouvées sous les noms de: Jacob polonais et de Jacob Reys dans des diverses tablatures:

1. Testudo Gallo-Germanica. Hoc est Novae et nunquam antehac editae Recreationes musicae etc. etc. Georgii Leopoldi Fuhrmanni; Nürnberg 1615; deux Branles (dont une appelé B. d. St Nicola)

[1]) Il est bien probable que la danse imprimée chez Besard (1603) — sans auteur — intitulée: *polon.*(ica) *volta* provenait du temps d'Henri de Valois en Pologne; le caractère de cette volta rappelle d'une façon surprenante (dans sa 2de partie) une danse polonaise campagnarde — beaucoup plus récente, nommée «oberek».

[2]) Entre autres comme Orzelski (déjà cité) et Onacewicz nous lisons dans: Henri de Valois et la Pologne en 1572 par le Marquis de Noailles (Paris 1867) Vol. III p. 588 (après Mss. Col. Colbert 338): Le roy se coucha de bonne heure pour donner occasion aux Polonois de se retirer, et entre une et deux heures de nuit il sortit de la ville par une porte qu'il feist ouvrir, comme sy c'eust esté un gentilhomme françois qui voulust aller aux fauxbourgs. Le rendez-vous estoit près d'une petite église, où se trovèrent les gentilshommes françois qui le devoient suivre, qui estoient en assez petit nombre, ainsy que dira plus particulièrement et des autres occurences le sieur de Chemerault, présent porteur, qui a esté présent et l'un de ceux qui on bien et dignement servy Sa Majesté». — Les noms des seigneurs qui ont accompagné le roi étaient: sieur de Pibrac et sieur de Bellièvre (après le récit polonais: — Marquis de Noailles: p. 598).

par Sig. Jacobum[1]) et une Fantasie de Pollac, (appelé dans l'Index Sig. Polonos [comme par Mersenne «le Polonois» voir pag. 1]); évidemment Fuhrmann n'a pas soupçonné l'identité de de ces deux noms.

2. Delitiae musicae sive cantiones quamplurimis praest. nostri aevi Musicorum libris selectae. Joachim van den Hove Ultraiecti 1612 3 *Courantes* par Mr. Jacques Pollonois.
3. Thesaurus harm. etc. Besardi Cologne 1603 Fantasia nova et Courante par Jacobum Reys.
4. «Novus partus sive Concertationes musicae etc.» Joan. Bapt. Besardi Augsbourg 1617.
   2 Galliardes par Jacopo già chiamato il pollonese. —

Les deux dernières éditions avant tout nous donnent à réfléchir. Dans son Thesaurus, édité à Cologne en 1603 alors du vivant de Jacques polonais, Besard a imprimé deux morceaux sous le nom de Jacob Reys; à Augsbourg lieu de naissance de Reys où il fait paraître son «Novus partus» il fait réimprimer (probablement d'après Ballard, si l'on doit croire a Sauval) les deux gaillardes, mais sous le nom de Jacob. Or si ces gaillardes, vraiment très jolies, étaient si célèbres et (d'aprés Sauval) «les meilleures dans ce temps-là» comment était-il possible que Besard en relations avec tant de musiciens de son temps et habitant justement en 1617 Augsbourg n'ait rien su de la renommée et l'identité de Jacob Reys Augustanus et *Jacopo già chiamato il Pollonese*, à peine doux ans après sa mort. Pour les musiciens et amateurs d'Augsbourg il aurait été beaucoup plus agréable de voir les jolies gaillardes composées et signées par un «Augustanum».

La notice de Printz me paraît après tout cela peu digne de confiance; mais je me garde bien de croire que la question soit résolue; il sera peut-être possible de dècouvrir un jour la vérité sur ce point.

Nous pouvons donc croire que les deux noms de Jacques Polonais et Jacob Reys ne s'appliquent pas à une seule et même personne. Les compositions de ces deux auteurs confirment nos doutes sur leur identiflcation.

La fantaisie «de Pollac» (chez L. Fuhrmann) et la «Fantasia nova» de Jacob Reys (chez Besard 1603) ont le caractère de la même époque, mais elles diffèrent en ce qui concerne le caractère des détails (quoique le commencement paraisse être semblable) et sourtout la cadence finale.

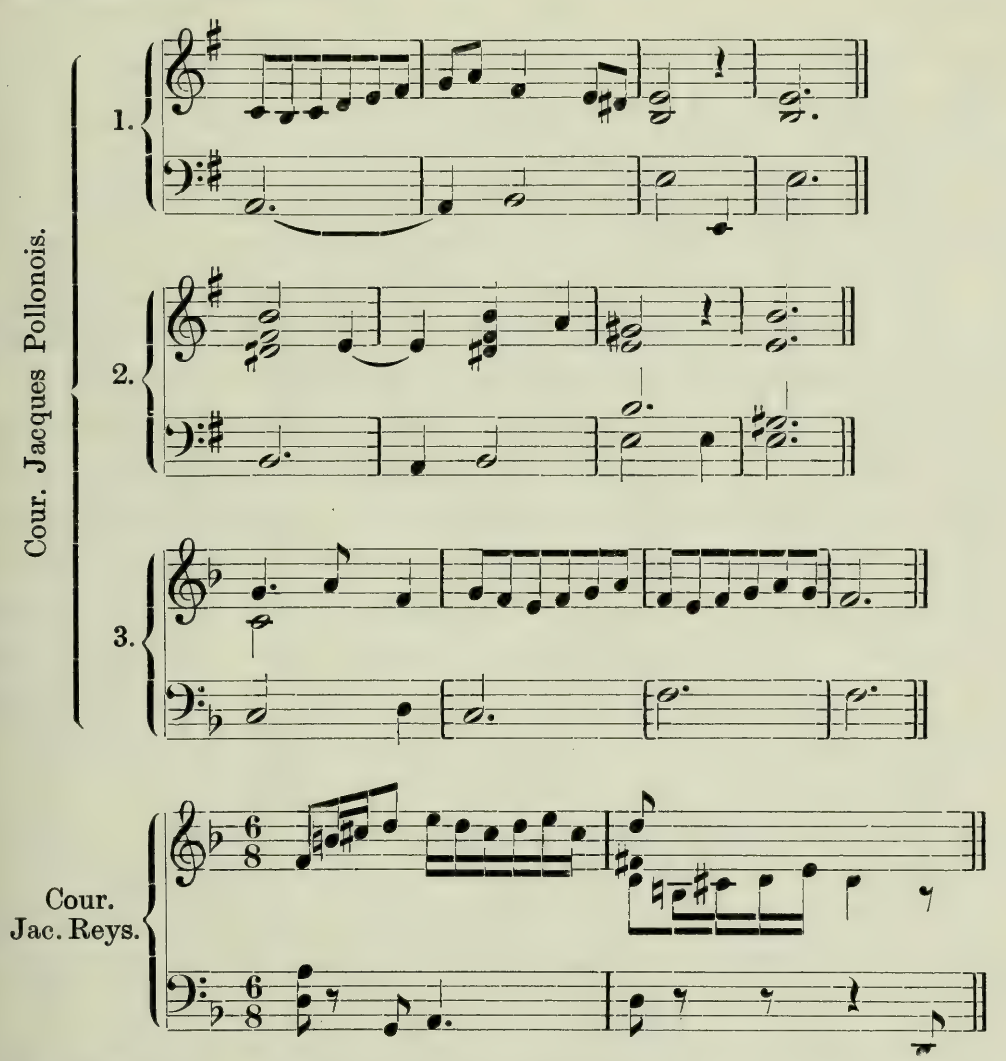
Une différence plus caractéristique encore existe entre les Courantes imprimés par J. van den Hove et la Courante «du sieur Reys» dans The-

[1]) Bohm dans son Catalogue (bibl. de Breslau) suppose (au lieu de simple explication sig. en signor) le nom Sigismund Jacob et Joseph Müller dans le Catalogue de la bibl. de Königsberg même Sigismund Jacobi.

saurus harm. A part la manière d'écrire (à $^3/_4$ et à $^6/_8$ qui n'a pas d'importance décisive, l'architecture des 3 Courantes de Jacques pollonais diffère de la Courante de Reys chez Besard.

La forme **A, A'** (varié) **B, C,** reste la même (dans la dernière cour. sans **A** varié) dans les trois Courantes, tandis que la forme de l'autre est **A, B, C, B'** (varié), **C.**

Les cadences finales, identiques dans les 3 Courantes, changent du caractère dans la quatrième.



Ces différences qui n'exluent pourtant pas que toutes des Courantes soient du même auteur, servent à augmenter des doutes que je voudrais voir confirmés par des documents définitifs.

Richard Buchmayer (Dresden).

Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrhunderts.

Motto: „Drumb weil ich nun ein Teutscher bin, so hab' ich einen teutschen Sinn."
(Christian Ritter in der Widmung eines Werkes an die deutsche Kirche zu Stockholm 1681.)

Selten ist ein bedeutender Komponist trotz des hohen Ansehens, dessen er sich bei seinen Zeitgenossen erfreute, trotz des Einflusses, den seine Werke auf die beiden größten Genies der nachfolgenden Generation ausgeübt haben, so gründlich aus dem Gedächtnis der Nachwelt verschwunden, wie Christian Ritter. Wann er geboren, wann er gestorben ist, das ist heute gleich unbekannt, seine Werke liegen unbeachtet in den Bibliotheken. Freilich hätte es in seiner Macht gelegen, sich ein anderes Schicksal zu bereiten: Im Jahre 1717 hatte der Theoretiker Mattheson seine Streitschrift „Das beschützte Orchester" den 13 „berühmtesten Kapellmeistern" unterbreitet und dabei die Gelegenheit benutzt, seine Schiedsrichter um biographische Nachrichten zur späteren Verwendung für seine „Ehrenpforte" zu ersuchen. Dieser Elite von Musikern war neben Händel, Keiser, Kuhnau, Fux u. a. auch Christian Ritter beigesellt. Sein Urteil fiel etwas reserviert gegen Mattheson aus, die Einladung für die Ehrenpforte beantwortete er nicht. So ärgerlich Mattheson darüber sein mußte, so setzte er doch zwei Jahre später bei Veröffentlichung seiner „Organistenprobe" wiederum Ritters Namen in die Liste berühmter Musiker, von denen er Beiträge für die Ehrenpforte wünschte. An der Spitze dieser Liste glänzte in großen Buchstaben der Name Seb. Bachs. Ebensowenig wie Bach leistete Ritter der Aufforderung Folge; beide Meister wurden deshalb in der Ehrenpforte schließlich übergangen. So ist es gekommen, daß von den älteren Lexikographen nur Joh. Gottfried Walther eine kurze Notiz über Ritter eingeschaltet hat; sie lautet: „Ritter Christian, war Anno 1683 Vice-Capellmeister und Cammer-Organist zu Dresden, nachmahls Kgl. Schwed. würcklicher Capellmeister." Ernst Ludwig Gerber, der doch die meisten der Waltherschen Artikel in sein „Neues Lexikon" aufgenommen hat, fand es bereits überflüssig, diese Notiz wiederzugeben, er überging den Meister ganz. In neuerer Zeit hatte Moritz Fürstenau in seinen Beiträgen zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle (1849) Anlaß, sich vorübergehend mit der Person Ritters zu beschäftigen: er nannte ihn daselbst fälschlich Christoph, gab ihn für einen Schweden aus und ließ ihn 1688 in Dresden sterben. In seinem größeren Werke „Zur Geschichte der Musik und des

Theaters am Hofe von Sachsen" (1861) korrigierte Fürstenau seine Irrtümer teilweise und veröffentlichte einige wertvolle nähere Nachrichten über Ritters Stellung in Dresden. Eitner hat leider in seinem Quellenlexikon einen Teil der Irrtümer aus Fürstenaus älterem Werke übernommen und außerdem neue Fehler hinzugefügt. Erst Riemanns Musiklexikon enthält einige genauere, von mir herrührende Angaben über Ritters Leben und Werke. Ich hatte im Jahre 1895 die bedeutende Wirkungsfähigkeit der beiden im Sammelband des Andreas Bach enthaltenen Instrumentalstücke Ritters (Klaviersuite in Fis-Moll und die hier erstmalig veröffentlichte Sonatina in D-Moll für Orgel) in meinen historischen Konzerten praktisch erprobt. Bei weiteren Nachforschungen glückte es mir, dank dem freundlichen Entgegenkommen der Herren Bibliothekare in Upsala, Berlin und Lüneburg, zwanzig größere und kleinere Gesangswerke Ritters zusammenzutragen. Unter diesen ist die Solokantate „O amantissime sponse Jesu" in meiner Bearbeitung bei Breitkopf & Härtel erschienen; das Werk ist erstmalig 1905 im Dresdner Mozartverein mit Frau Buff-Hedinger als Solistin zu Gehör gekommen, in die größere Öffentlichkeit ist es von Miß Muriel Foster eingeführt worden, die es auf dem Birminghamer Musikfest des Jahres 1906 und erst ganz kürzlich wieder in London mit außerordentlichem Erfolge vorgetragen hat. — Wenn es heute gilt, unsern Jubilar zu feiern, durch dessen Verdienst ganze Perioden der Musikgeschichte aufgehellt worden sind, so kann dies meinerseits auf keine Weise besser geschehen, als indem ich den Versuch wage, an dieser Stelle einen mit Unrecht vergessenen, hervorragenden älteren Meister wieder zu Ehren zu bringen.

Die Lebenszeit Ritters läßt sich trotz fehlender biographischer Nachrichten auf Grund zweier Tatsachen ungefähr abgrenzen: 1. Unter den in der Upsalaer Universitätsbibliothek erhaltenen Kompositionen befindet sich die vom Autor eigenhändig geschriebene Partitur eines Jugendwerkes. Der Titel ist zweimal vorhanden und enthält beide Male die Jahrzahl: 1666; auf der Rückseite des letzten Blattes ist er ein drittesmal vermerkt, aber von fremder Hand und in folgender Weise: „Herr wer wird wohnen in Deinen Hütten, â 3 Vocum (!) et Continuus di sig. C. Ritter, Cammer Organist in Hall." Diese Zufügung benachrichtigt uns über die erste größere Stellung, die Ritter innegehabt hat; sie ist überhaupt die früheste Notiz, die über sein Leben bisher zu finden war. 2. Aus Matthesons Bemerkungen im 2. Teil der „Critica musica" ergibt sich mit Gewißheit (wie man im Verlauf dieses Artikels sehen wird), daß Ritter im Jahre 1725 noch gelebt hat. — Vergleicht man diese beiden Fakta und bedenkt man, daß das Amt eines Kammerorganisten am Hofe des kunstsinnigen Herzogs August schwerlich vor dem zwanzigsten Lebensjahre erworben werden konnte, so gelangt man notwendig zu dem Schluß, daß Christian Ritter ein sehr hohes Alter erreicht haben muß und daß seine

Geburtszeit ungefähr in die Jahre 1645—47 zu setzen ist. Der Ort, an dem er das Lebenslicht erblickt hat, bleibt vorläufig unbekannt, nur an der vaterländischen Zugehörigkeit darf nicht gezweifelt werden, denn in der Widmung eines späteren Werkes an die deutsche Kirche in Stockholm nennt er sich mit Stolz einen Deutschen. Wo hat er nun aber seine erste Ausbildung erhalten? Wenn man den Lebensgang Ritters überblickt und dabei wahrnimmt, wie in allen Phasen seines Lebens der Dresdner Hofkapellmeister Christoph Bernhard als Berater, Helfer und älterer Freund hervortritt, so kann man kaum daran zweifeln, daß Ritter ein Schüler Bernhards gewesen ist. Diese Annahme wird noch verstärkt durch zwei Tatsachen: Erstens steht es fest, daß Herzog August die Angestellten seiner Kapelle mit Vorliebe aus den Reihen der Dresdner Musiker auszuwählen pflegte; zweitens beweist die eigentümliche Weise, in der deutsche und italienische Einflüsse in den Werken Ritters gepaart auftreten, daß seine Ausbildung an einer Stätte erfolgt sein muß, wo beide Strömungen gleich mächtig nebeneinander flossen. In gewisser Weise vereinigte ja bereits Bernhard diese beiden Stilarten, doch findet sich in Ritters Werken oft eine solche Anlehnung an die südliche Ausdrucksweise, eine solche Rücksicht auf die Sangbarkeit der Stimmen, eine so virtuose Anwendung aller klanglichen Mittel, daß man überzeugt wird: diese Eigenschaften können nur durch direkte Einwirkung italienischer Muster erworben sein. Zieht man nun noch den Umstand in Betracht, daß Ritter während seiner Anstellung in Halle laut seines Bestallungsbriefes „sich auch mit seiner Stimme gebrauchen lassen mußte", so wird es um so wahrscheinlicher, daß er seine musikalischen Studien in Dresden als Kapellknabe begonnen hat. Dies mag in seinem zwölften Jahre, also ca. 1658, geschehen sein. Zu jener Zeit war der Vizekapellmeister Christoph Bernhard Inspektor und Lehrer der Kapellknaben, ein Mann von vielseitigster allgemeiner und musikalischer Bildung, ebenso hervorragend als Komponist strengen Stiles und Kommentator der Sweelinckschen Kompositionsregeln, wie als Dirigent, Sänger, nötigenfalls Tänzer in einem Hofballett, oder als Übersetzer italienischer Operntexte, in seinem Amte übrigens von größter Gewissenhaftigkeit, also zum Lehrer wie geschaffen. Dabei war er seit seiner 1655 erfolgten Ernennung zum Vizekapellmeister die rechte Hand von Heinrich Schütz, der wegen Kränklichkeit sich meist vom Dienst zurückzog und seinem Lieblingsschüler die Führung überließ. Wenn die Kapellknaben zunächst an den von Schütz komponierten Beckerschen Psalmen und an andern deutschen Werken herangebildet wurden, so mußten doch von vornherein auch ganz andersartige Einflüsse an sie herantreten; neben Schütz wirkten seit 1656 als Kapellmeister: Bontempi und Vincenzo Albrici (wie sehr der letztere sich unter Umständen für talentvolle Knaben interessierte, wissen wir aus einer spätern Zeit durch Kuhnaus Bericht). Seit dem Regierungsantritt von Joh. Georg II.

hatte man damit begonnen, italienische Sänger nach Dresden zu ziehen; neben dem vorzüglichen deutschen Bassisten Joh. Jäger glänzten jetzt mit ihrer Stimme die Diskantisten Melani und Sorlisi, sowie der Altist Peranda. Im Jahre 1661 wurde Peranda zum Vizekapellmeister neben Bernhard ernannt, 1662 wurde die erste italienische Oper, Bontempis „Il Paride" aufgeführt, 1663 folgten eine Menge italienischer Balletts nach. Diese leidenschaftlichere Tonsprache konnte an einem jungen Talent nicht vorbeigehen, ohne tiefere Spuren zu hinterlassen. Nach altem Brauch erhielten die Kapellknaben Unterricht bei einzelnen Instrumentisten, zu denen schon damals einige Künstler ersten Ranges gehörten, wie der bedeutende Violinist und Instrumentalkomponist Joh. Wilh. Furchheim, der in Wien ausgebildete Kornettist Friedr. Werner, der Lautenist (später Posaunist) Friedr. Westhoff u. a. m. Von Christian Ritter müssen wir vermuten, daß er sich besonders der Orgel zugewandt hat; der Hoforganist Christoph Kittel dürfte sein erster Lehrer gewesen sein. Vielleicht hat er das Glück gehabt, auf einer höheren Stufe den Unterricht des genialen, leider zu einem vorzeitigen Ende (1666) bestimmten Adam Krieger zu genießen; auf jeden Fall muß eine Erscheinung wie die Kriegers gewaltig auf den heranreifenden Jüngling eingewirkt haben. — Die Länge von Ritters Aufenthalt in Dresden läßt sich natürlich nicht genau feststellen, sein Weggang mag wohl etwa gleichzeitig mit dem seines Gönners Bernhard erfolgt sein. So groß der Aufschwung war, den die Theater- und Kammermusik durch das Auftreten der Italiener erhielt, so stellten sich doch sehr bald mißliche Verhältnisse ein: mit dem Jahre 1662 begann die Günstlingswirtschaft der Melani und Sorlisi, 1663 wurde Peranda über den Kopf Bernhards hinweg zum wirklichen Kapellmeister befördert, die Italiener wurden von Tag zu Tage anspruchsvoller. Immer wiederkehrende Streitigkeiten verbitterten die Laune Bernhards so, daß er sich im nächsten Jahre um das freigewordene Hamburger Kantorat bewarb, welches er dank der lebhaften Fürsprache seines intimen Freundes Matthias Weckmann erhielt.

Vorausgesetzt, daß meine Darstellung bis hierher richtig ist, so kann es nun Bernhard keinesfalls schwer gefallen sein, den jungen Christian Ritter für ein Engagement nach Halle zu empfehlen: Herzog August, welcher seit 1642 als Administrator des Erzstifts Magdeburg in Halle residierte, war ein leidenschaftlicher Verehrer von Heinrich Schütz. Mit Stolz war er der Tatsache eingedenk, daß seine Geburt (1614) den ersten Anlaß gegeben hatte, Schütz nach Dresden zu ziehen. (Der zu den Tauffeierlichkeiten eingeladene Meister hatte damals zum erstenmal seine Künstlerschaft dem Dresdner Hof bewiesen.) In der Folgezeit war Herzog August — ebenso wie sein älterer Bruder Georg II. — Schüler von Schütz geworden, er hatte als 13jähriger Knabe der Aufführung der Schützschen „Daphne" in Torgau beigewohnt und weiterhin

an den theatralischen Aufführungen des Dresdner Hofes selbst teilgenommen. Seit dieser Zeit zeigte er eine besondere Hinneigung zu den „singenden Komödien", es war also ganz selbstverständlich, daß er später in seiner eigenen Residenz ebensolche musikalische Veranstaltungen einzuführen bemüht war. Zu diesem Zwecke hatte er seit dem Jahre 1653 eine tüchtige Kraft, den Komponisten Philipp Stolle, aus Dresden an seinen Hof gezogen. Stolle war 1641 als Theorbist und Gesanglehrer der Kapellknaben in die damalige kurprinzliche Kapelle eingetreten, 1650 hatte er gemeinschaftlich mit Bernhard in den Dresdner Hofballetten gesungen. Im Jahre 1654 trat er als Komponist hervor mit seinen Melodien zu David Schirmers „singenden Rosen", besondern Erfolg gewann er durch seine Liedereinlagen zu dem Schauspiel „Charimunda", welches 1658 in Halle aufgeführt wurde. Jedenfalls hat er noch oft für ähnliche Gelegenheiten die Musik geliefert, denn er blieb fürstlicher Kammermusikus bis zum Jahre 1676. Sein Ruhm aber dürfte überstrahlt worden sein durch die Tätigkeit David Pohles, der 1663 an die Spitze der fürstlichen Kapelle berufen wurde. Pohle gehörte zum Schützschen Kreise, er war ein bedeutender Kirchenkomponist und auch in seinen Instrumentalstücken beachtenswert. Auch er gehört zu den Meistern, deren Werke eine wenigstens teilweise Wiedererweckung verdienen; die Berliner Kgl. Bibliothek bewahrt (in Fol. 17690) sechs seiner größeren Gesangswerke, unter denen namentlich die Chorkantate „Siehe es hat überwunden der Löwe Israels" ihrer schön gearbeiteten Chöre halber hervorzuheben ist. In Halle scheint Pohle zuerst 1665 mit seiner Musik zu Heydenreichs geistlichen Oden hervorgetreten zu sein (s. Gerbers älteres Lexikon). — Welche Einrichtung die Hofkapelle zu dieser Zeit gehabt hat, ist uns leider nicht überliefert; für größere Aufführungen wurde sie durch städtische Musiker verstärkt, die Kapellknaben waren Schüler des Gymnasiums. Am 17. August 1665 fand ein Jubelfest zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Gymnasiums statt; bei dieser Gelegenheit wurden Kompositionen vom Leipziger Thomaskantor Seb. Knüpfer aufgeführt, die ein ganz außergewöhnliches Aufgebot von vokalen und orchestralen Kräften nötig machten.[1]) Daraus darf geschlossen werden, daß die Kapelle damals bereits auf einer sehr leistungsfähigen Stufe stand. Was die Hallenser Organisten anlangt, so wird als Nachfolger Samuel Scheidts (gestorben 1654) in seiner Stellung als Domorganist gewöhnlich Cyriacus Berger genannt, derselbe wird jedoch 1658 nur als „fürstlicher Musicus" bezeichnet, aus den späteren Bestallungsurkunden geht hervor, daß er 1676 Domorganist geworden ist; die Sache liegt also nicht recht klar. Fest steht, daß im Jahre 1667 die neue Domorgel eingeweiht wurde;[2]) wir dürfen hoffen, daß Christian

[1]) S. die Mitteilung darüber von Ernst Praetorius, Sammelbände der Int. Mus.-Ges., Jahrg. 7, Heft 3. — [2]) Vgl. Arno Werners Artikel über Samuel und Gottfried Scheidt. Sammelbände der Int. Mus.-Ges., Jahrg. 1, Heft 3.

Ritter dazu gelangt ist, seine Freude an ihr zu haben. Mindestens zehn Jahre hindurch hat der junge Meister seine Stellung als Hof- und Kammerorganist in Halle innegehabt. Dabei ist es in Rücksicht auf sein späteres Zusammentreffen mit Händel gewiß von Bedeutung gewesen, daß er während dieser ganzen Zeit in enger Fühlung mit Händels Vater gestanden hat, der seit 1660 als Geheimer Kammerdiener und Leibchirurg im Dienst des Herzogs angestellt war (und seit 1665 zu den Hallenser Hausbesitzern gehörte).

Ich habe oben bereits erwähnt, daß aus dem Jahre 1666 ein Jugendwerk Ritters erhalten ist; die bereits kunstgeübte Hand des Autors ist darin nicht zu verkennen, im übrigen ist aber noch wenig Eigenart vorhanden. Einen ganz andern Eindruck hinterläßt eine drei Jahre später komponierte Kantate, von der die Stimmen ebenfalls in Upsala vorhanden sind. Der Titel ist von Ritter selbst geschrieben und lautet: ,,Hymenaeus oder Brautmesse, ê Cantico Sal(omonis), ab 8, Canto Alto Tenore Basso et 4 Instrum. con Organo, 1669" (das Papier stimmt, wie das Wasserzeichen ausweist, mit dem von der Halleschen erzstiftlichen Rentkammer gewöhnlich gebrauchten überein). Auf dem zweiten Bogen ist der Titel wiederholt, mit dem Zusatz: ,,di C. R. C. O., M. Maj. 1669". Die Komposition stellt sich als ein völlig reifes Werk dar und obendrein als ein äußerst liebenswürdiges; die bräutliche Stimmung ist so unverkennbar getroffen, daß man glauben möchte, der Komponist habe seine eigenen Herzensangelegenheiten geschildert. Nach einem zärtlichen Ritornell erhebt der Baß seine Stimme mit ganz beweglichem Flehen: ,,Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems" usw. Die Antwort der Geliebten: ,,das ist die Stimme meines Freundes" erfolgt durch den Chor (trotz der weltlichen Bestimmung des Werkes bricht die Erinnerung an die kirchliche Auffassung des Hohenliedes durch), Einflüsse Hammerschmidts treten in diesem Teil sichtbar hervor. ,,Er kömmt und hüpfet auf den Bergen und springet auf den Hügeln" ist prächtig wiedergegeben. Nach Wiederholung des Ritornells beginnt der Baß aufs neue: ,,Stehe auf, meine Freundin, meine Schöne und komm' her". Darauf folgt eine so innig empfundene Schilderung des hereinbrechenden Lenzes, daß ich mir nicht versagen kann, sie im Auszuge hier mitzuteilen;[1]) Zum ersten Male taucht hier das auf, was in den besten der späteren Werke Ritters so oft wiederkehrt: eine eigentümliche Herzlichkeit und südliche Weichheit des Ausdrucks, die jede schroffe Melodiebiegung vermeidet und besonders dann doppelt wirkt, wenn sie im Kontrast zu benachbarten herben Harmonien auftritt. Zum Schluß des Werkes vereinen sich die Liebenden mit den vom Chor frisch und lieblich zugleich wiedergegebenen Worten: ,,Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter den Rosen weidet". Das Baßsolo kann uns übrigens eine Vorstellung geben,

---

[1]) S. Beilage Nr. 1.

wie vorzüglich geschult die Sänger waren, die der Komponist zu seiner Verfügung hatte.

Neue Anregungen dürfte Ritter erhalten haben, als 1671 die Hochzeit des jungen Herzogs Joh. Adolph zuerst in Altenburg, dann in Halle gefeiert wurde. Die kurfürstliche Familie nahm teil an den Festlichkeiten und ließ den größten Teil der Dresdner Hofkapelle (worunter Albrici und Furchheim) dabei mitwirken. Am 2. November wurde in Halle auf der Moritzburg die „singende Comödia: Die verliebte Jägerin“ gegeben, am 6. November die „Tragicomödia: Der singende Hofmann Daniel, mit Zwischenspiel“. Vielleicht hängt es mit diesen Begebenheiten irgendwie zusammen, daß Ritter im August des nächsten Jahres ein Werk für 2 vierstimmige Gesangschöre mit Begleitung von 3 fünfstimmigen Orchesterchören und Orgel schrieb: „Gelobet sei der Name des Herren“. Die auf der Berliner Kgl. Bibliothek im früher erwähnten Sammelbande vorhandene Partitur verzeichnet für das Orchester: 4 Trompeten und ein Paar Pauken — 2 Violinen, 2 Violen und Fagott — 2 Cornettini und 3 Posaunen. Die Komposition ist technisch trefflich gearbeitet, entbehrt auch nicht des Schwunges, macht aber doch gegenüber andern Werken des Meisters den Eindruck eines mehr äußerlichen Gelegenheitsstückes.

Über weitere Werke Ritters aus der Zeit seines Aufenthalts in Halle ist leider nichts zu berichten; dagegen ist es möglich, bezüglich der letzten Jahre seiner Anwesenheit eine nähere Aufklärung über seine Stellung in der Kapelle zu geben und über seine Kollegen zu berichten. Es existiert nämlich ein Dokument aus den Jahren 1676 und 77, welches sich auf die Bestallungen der fürstlichen Kapellmitglieder in Halle bezieht. Der Umstand, daß diese Urkunde im Dresdner Staatsarchiv liegt,[1]) hat Eitner zu dem verhängnisvollen Irrtum geführt, alle die betreffenden Musiker mitsamt dem Kapellmeister an den Dresdner Hof zu versetzen. Arno Werner hat dieselbe Urkunde im obengenannten Artikel exakt benutzt, ist aber doch auch auf einige Irrtümer verfallen. Die Sache liegt folgendermaßen:

Unter dem 23. Januar 1677 wird (Blatt 8 der Urkunde) der Entschluß des Herzogs verkündigt, die Kapellmitglieder mit „wirklichen Bestallungsbriefen“ zu versehen; zu diesem Zwecke wird der Kapellmeister Pohle, „damit diese Sache nun endlich erledigt werde“, dringlich aufgefordert, in Gemeinschaft mit dem Kämmerer die geeigneten Vorschläge zu machen. Es handelte sich also hierbei keineswegs um irgendwelche Neuanstellungen, sondern lediglich um Regelung der Gehaltsverhältnisse. Aus den folgenden Blättern ergibt sich, daß die beiden Beauftragten des Herzogs sich schon längere Zeit mit

---

[1]) Aktenstück Nr. 11778 „Bestallung des Capellmeisters David Pohlens wie auch der sämmtlichen zur fürstl. Capelle gehörigen Musicanten“. Anno 1677—80. (Fortsetzung, auf Weißenfels bezüglich: Nr. 11778, Anno 1680—1714.)

dieser Aufgabe befaßt haben; denn es sind verschiedene Entwürfe eingeheftet, die vor dem Jahre 1677 verfertigt sein müssen, da einige der darin genannten Kapellmitglieder Ende 1676 bereits ausgeschieden waren. Einige der Listen sind undatiert; vergleicht man sie aber genau, so wird es an der Hand dessen, was wir von einigen Kapellmitgliedern wissen, nicht schwer, die richtige Reihenfolge herauszufinden. Der erste Entwurf befindet sich auf Blatt 17, er muß aus dem Anfang des Jahres 1676 stammen. 20 Kapellmitglieder (Instrumentisten und Vokalisten) sind verzeichnet, ohne nähere Zusätze, nur mit Angabe des festen Gehalts und des Kostgeldes. Der Kapellmeister ist ausgelassen (was sehr natürlich erscheint, da ja die Vorschläge von ihm herrührten). Das höchste Gehalt von 300 Talern ist Philipp Stolle zugeteilt, darauf folgt ein heute gänzlich unbekannter Musiker Bernhard Neuwirth mit 250 Talern Gehalt und 104 Talern Kostgeld. Weiter sind verzeichnet: Samuel Pohle (Fagottist, wohl ein Verwandter des Kapellmeisters), Samuel Große (Sänger und Lehrer der Kapellknaben, seit 1648 Kapellmitglied, nach dem Tode des Herzogs noch in der Weißenfelser Hofkapelle tätig) und Joh. Hoffmann (Violinist, später ebenfalls in der Weißenfelser Kapelle); diese drei sind mit 200 Talern Gehalt und 65 Talern Kostgeld vorgeschlagen. Darauf folgen ıeun Kammermusiker mit 150 Talern Gehalt und 65 Talern Kostgeld, unter liesen befindet sich Christian Ritter (von den übrigen Personen ist nur Jaobus Ganßauge erwähnenswert, er hatte früher der Dresdner Hofkapelle ıngehört und war 1650 gleichzeitig mit Bernhard und Stolle im Ballett „Paris ınd Helena“ als Sänger aufgetreten). Einem bedeutenden Musiker begegnen wir weiter in Moritz Edelmann, der „50 Thlr. aus der Kirchen und 8 Thlr. Hauszins u. Neujahr“ bekommen soll. Edelmann war seit Anfang 674 Domorganist in Halle geworden; wie seine Tätigkeit gegenüber den Pflichten Ritters und Cyriacus Bergers abgegrenzt worden ist, läßt sich leider ıicht feststellen. Er verließ Halle im Jahre 1676 und wurde Stadtorganist n Zittau; dort komponierte er für Christian Weise die Musik zu einigen Dramen, z. B. zum „Bäurischen Macchiavellus“. Er starb 1680, sein Nacholger in Zittau wurde Johann Krieger.[1]) Neben Edelmann erscheint in der ıiste auch Cyriacus Berger mit 100 Talern Gehalt und 65 Talern Kosteld. Endlich ist ein Johann Philipp Stolle zu erwähnen (Musicus instruıentalis, vielleicht ein Sohn von Philipp Stolle), der mit 60 Talern Gehalt nd 52 Talern Kostgeld verzeichnet ist. — Der zweite Entwurf (Blatt 18) t unvollständig und enthält verschiedene Nachträge. Drei bedeutende Muker tauchen plötzlich auf, mit dem gleichen Gehalt wie Ritter: der Gambist

[1]) Arno Werner sagt in dem oben erwähnten Artikel irrtümlicherweise, daß Moritz delmann 1680 nach Weißenfels übergesiedelt sei; dabei scheint eine Verwechslung it dem Sänger Gottlob Edelmann zugrunde zu liegen, der am 1. April 1696 in Weißenls angestellt wurde.

Konrad Höffler (er siedelte später nach Weißenfels über und gab 1695 die „Primitiae chelicae", 12 Partien für Gambe, heraus), der Sänger Jakob Kremberg(er) (später von 1693—95 in Gemeinschaft mit Kusser Pächter der Hamburger Oper) und Johann Bähr (später laut Dekret vom 14. August 1685 Weißenfelser Konzertmeister, berühmt als Verfasser satirischer Streitschriften. Nach Halle war er als Stipendiat des Rates der Stadt Regensburg gekommen; erst nachdem jenerseits die Einwilligung dazu erteilt war, konnte er als „Sänger und Altist" für die Hallesche Hofkapelle engagiert werden). — Die Ergebnisse der beiden Entwürfe liegen auf Blatt 20—22 in einer von der Rentkammer veranlaßten, das Datum 29. August 1676 tragenden Niederschrift vor. Hierbei erscheint zum ersten Male das Einkommen des Kapellmeisters David Pohle, in der Höhe von 400 Talern Gehalt, 32 Talern Hauszins und 182 Talern Kostgeld (einschließlich des Unterhalts des Notisten und eines Kapellknaben). Dagegen verschwinden nicht nur die Namen Neuwirths und Ganßauges, sondern auch der Name von Philipp Stolle erlischt, wogegen der Instrumentist Joh. Philipp Stolle verzeichnet bleibt. Ob der ältere Stolle in dieser Zeit gestorben ist, läßt sich nicht ermitteln, jedenfalls ist er nicht — wie Eitner angibt — nach Weißenfels gezogen. — Ein neuer Entwurf in der Weise der früheren ist auf Blatt 19 eingeheftet: Hier handelt es sich lediglich um die Gewährung von Zulagen, die für die meisten Kapellmitglieder 30 Taler Gehalt und 13 Taler Kostgeld betragen. Wichtig für uns sind zwei Notizen. Bei Christian Ritter steht „50 Thlr., welche sonsten Moritz Edelmann gehabt, u. 13 Thlr. Kostgeld"; bei Cyriacus Berger heißt es „50 Thlr., welche Moritz Edelmann aus der Domkirche gehabt, u. 13 Thlr. Kostgeld". — Das Gesamtresultat, welches die Zulagen mit dem früher bestimmten Gehalt vereinigt, ist auf Blatt 11—15 in einer ausführlichen Liste vom 8. Februar 1677 niedergelegt. Danach erhielten schließlich: der Kapellmeister Pohle 500 Taler Gehalt, 32 Taler Hauszins und 104 Taler Kostgeld, der Fagottist Samuel Pohle und der Violinist Joh. Hoffmann jeder 230 Taler Gehalt und 65 Taler Kostgeld. Christian Ritter bekommt 200 Taler Gehalt und 65 Taler Kostgeld; von ihm wird gesagt: „er soll sich als Organist (NB. Hoff- u. Kammer) auch allenfals, wo es nötig, mit seiner Stimme gebrauchen lassen". Cyriacus Berger erhält 100 Taler aus der Geh. Kämmerei, 50 Taler aus der Domkirche und 65 Taler Kostgeld; er wird „Dom Organist, Musicus Instrumentalis und Baßviolonist" genannt. Nachträglich sind bei Ritter die Worte „Hoff- u. Kammer", bei Berger das Wort „Dom Organist" durchstrichen worden; dies dürfte aber erst Ende 1677 geschehen sein, als die Nachfolgerschaft Ritters neue Änderungen erforderte. Die übrigen Kammermusiker sind meist auf 180 Taler Gehalt und 65 Taler Kostgeld gestellt, Joh. Phil. Stolle auf 100 Taler Gehalt und 52 Taler Kostgeld. — Am 22. Juni 1677 wird endlich die Kapelle noch um ein neues Mitglied vermehrt in der Person des berühmten

Bassisten Donat Rößler, der auf die spezielle Bitte des Herzogs August aus seiner Dresdner Stellung freigelassen wird.

Der Herzog hatte, wie man sieht, sein Bestes getan, um die Verhältnisse der Kapelle zu bessern. Leider geschah dies infolge der schlechten Zeitverhältnisse mehr auf dem Papier als in der Wirklichkeit. Die Gehälter konnten oft längere Zeit hindurch nicht ausgezahlt werden; es war deshalb kein Wunder, wenn mehrere der Kapellmitglieder ihre Augen auf andere Stellungen zu richten begannen (selbst Joh. Bähr, der ein besonderer Günstling des Herzogs war, suchte Anfang 1678 wieder in Regensburger Dienste zu kommen, was ihm indessen nicht gelang). Auch Christian Ritter scheint Grund gehabt zu haben, mit seiner Lage unzufrieden zu sein. Jedenfalls war es ein großes Glück für ihn, daß sein alter Gönner Christoph Bernhard nach dem Tode Matthias Weckmanns aus Hamburg in seine frühere Dresdner Stellung zurückgekehrt war. Bernhard war in Hamburg mit dem schwedischen Hofkapellmeister Gustav Düben in engen Verkehr getreten, einem Manne, der von einem ganz seltenen Drang beseelt war, alle irgendwie bedeutenden Musikwerke zu sammeln; er unternahm deshalb viele Reisen und unterhielt besonders mit den in Norddeutschland und Dänemark seßhaften Komponisten, wie Theile, Buxtehude, Weckmann, Balthasar Erben, Kaspar Förster u. a. gute Beziehungen. Bernhard hatte ihm 1669 ein Werk gewidmet mit der eigenhändigen Aufschrift: „An seinen besondern Freund, den Kgl. Schwed. Kapellmeister G. Düben." Zweifellos ist es durch Bernhards Vermittlung geschehen, daß Christian Ritter von Halle aus in die schwedische Hofkapelle aufgenommen wurde. Er scheint die Reise nicht allein gemacht zu haben, denn auch von Kremberg wird berichtet, daß er um diese Zeit in schwedische Dienste getreten sei. Die beiden werden sich zunächst nach Hamburg gewandt haben, wo Bernhards Empfehlung ihnen eine gute Aufnahme verschafft haben wird; von da reiste man nach Lübeck und weiter auf dem Seewege nach Stockholm.

In Halle erhielt Ritter einen Nachfolger, der ihn wahrscheinlich bald vergessen machte: Joh. Philipp Krieger hatte bereits alle möglichen Ehren erhalten, ehe er nach Halle kam. Nach längerem Aufenthalt in Italien war er in Wien geadelt worden und hatte in Bayreuth die ganze Kapelle unter seiner Leitung gehabt. Er bat brieflich darum, daß er nur dem Herzog selbst, nicht dem Kapellmeister Pohle unterstellt werden möge; doch wurde diese Bitte nicht gewährt. Seine Anstellung als Kammermusikus und Kammerorganist erfolgte am 12. Dezember 1677 mit 230 Talern Gehalt und 65 Talern Kostgeld (er erhielt also 30 Taler mehr als Ritter), drei Tage später wurde er in Gegenwart Pohles verpflichtet. — In Rücksicht auf die irrigen Angaben bei Eitner, der Krieger erst 1712 in Weißenfels wirklichen Kapellmeister werden läßt, und selbst bei A. Werner, der ihn bereits 1679 zum Kapellmeister macht

und Pohles Tod in dieses Jahr setzt, sei hier in Kürze folgendes festgestellt Am 12. Februar 1679 wurde Krieger zum Vizekapellmeister mit 270 Talern Extragehalt ernannt und am 15. Februar in Gegenwart Pohles verpflichtet Am 24. Dezember 1679 wurde ein Verbot erlassen, die Anwesenheit fremder Leute auf dem Kirchenchore zu dulden, weil sowohl der Kapellmeister als der Vizekapellmeister dadurch gestört worden seien. Am 15. März 168(wurde der neuengagierte Diskantist Joh. Flemming in Gegenwart des Kapell meisters und des Vizekapellmeisters verpflichtet. Es kann also keine Rede davon sein, daß Pohle um diese Zeit gestorben wäre, er hat jedenfalls bis zum Tode des Herzogs August (4. Juni 1680) seinen Dienst getan. Da Gerber in seinem älteren Lexikon Pohle „Kapellmeister in Halle und Merseburg" nennt so möchte ich vermuten, daß er um 1680 in Merseburg angestellt worden ist das ist um so wahrscheinlicher, als der Herzog Christian von Merseburg ein Bruder des Herzogs August war. Krieger wurde am 23. Dezember 1680 vom jungen Herzog Joh. Adolph zum wirklichen Kapellmeister ernannt (mit 400 Talern Gehalt, 80 Talern für den Notisten, 20 Taler für den Kalkanten und 12 Taler zu Saiten und Reparatur von Instrumenten); am 12. Februar 1681 wurde er in Weißenfels verpflichtet.

Christian Ritters erster Aufenthalt in Schweden hat sich auf ungefähr sechs Jahre erstreckt. Keine persönliche Nachricht ist über ihn aus dieser Zeit erhalten, bis auf die in einem geistlichen Liede des Meisters vorkommende Titulatur: „C. R. Kongl. Maj. Musicanter", ferner die 1681 von ihm ge schriebene Widmung, in der er sich einen deutschen Musiker nennt, endlich die von Fürstenau aus einem Dresdner Aktenstück gezogene Mitteilung daß er bei seinem Weggang (1683) schwedischer Vizekapellmeister gewesen sei. Herr Universitätsbibliothekar Dr. Annerstedt in Upsala hat auf meine Bitte bereits im Jahre 1897 die Güte gehabt, Nachforschungen in der Kgl Bibliothek und in der Musikalischen Akademie zu Stockholm anzustellen es hat sich jedoch nichts vorgefunden, als eine später zu besprechende Notiz die möglicherweise einen Sohn Ritters betrifft. Wenn wir aber auch so wenig über die Verhältnisse, in denen er damals gelebt hat, unterrichtet sind so können wir doch annehmen, daß es eine glückliche Zeit für ihn gewesen ist, denn er hat in dieser Periode seines Lebens eine große Anzahl seiner wert vollsten Werke geschaffen. Nicht nur das Beispiel Gustav Dübens, der j ebenfalls ein hervorragender Komponist war, sondern vor allem Dübens reichhaltige Bibliothek muß unserm Meister die fruchtbarsten Anregungen ge geben haben.

Erwähnt seien zunächst einige kleinere Werke: Die Aria Natalitia „Erwünschtes Licht, vor allen auserkoren" für Sopransolo und B. C nebst einem Ritornell für 2 Violinen und Gambe, muß uns besonders will kommen sein, da die Vorlage die obenerwähnte Titulatur enthält. Leider is

das schön empfundene Weihnachtslied in den Stimmen sehr fehlerhaft überliefert. — Ähnlich angelegt ist das weltliche ,in der Dübenschen Tabulatursammlung befindliche Lied „Iris, ich komm' hier geschritten"; Solo wie Ritornell sind ebenso einfach als ergreifend gestaltet.

Zwei vierstimmige Begräbnisgesänge sind noch wertvoller. Der eine, in Stimmen mit deutschem und schwedischem Text vorhandene: „Einen guten Kampf hab' ich gekämpfet" ist zwar im Hauptteil nur eine Bearbeitung (in der Kontinuostimme steht bei der Arie der Zusatz „nach gewöhnlicher Melodie"), aber Vorspiel und Nachspiel sind reizend und schon wegen der Wahl der Instrumente interessant: 2 Flûtes douces, Viole d'amour, 2 Violinen, 2 Violen, Violone und B. C. Der andere Gesang ist doppelt erhalten, sowohl in Stimmen als in der Tabulatursammlung. Der Titel ist: Lamento. „Wie dank' ich g'nugsam dir, mein Gott" oder „Was nimmt der eitle Mensch sich für". Auf der Rückseite einer Kontinuostimme steht geschrieben: „Aria auf Herr Rehnschildts begrebnuss." Auf dem Vorderblatt der Violonstimme ist das Lied von Ritter als Canon perpetuus in Form eines Kreises geschrieben, der die Worte umschließt „Nach dieser Zeit die Ewigkeit". Das Werk hat eine sehr stimmungsvolle Einleitung für Flautino, 4 Violen, Violine, Laute (für die eine Lautentabulaturstimme beiliegt) und B. C. Dann singt der durchweg vom Orchester begleitete „Soprano praecentore" das prächtige Lied abwechselnd mit dem meisterlich gesetzten Chor. Im Nachspiel intoniert das Flautino „Nun komm' der Heiden Heiland". Diese Komposition würde eine Wiedererweckung entschieden verdienen. — Man sieht übrigens wohl, wie Ritters Klangsinn es liebt, fast jede neue Schöpfung mit einer andern Mischung von Klangmitteln auszustatten.

Von größeren Werken dürfte ein undatiertes, in Stimmen vorliegendes: „Verbum caro factum est" für 2 Soprane, Alt, Tenor, Baß, 2 Sordini (gedämpfte Trompeten), 2 Violinen, 2 Violen, Violine und Orgel auch in diese Zeit gehören. Leider fehlen beide Sopranstimmen und die Baßstimme. Der Anfang baut sich vielversprechend auf und das Orchester ist klangschön behandelt. Die Stimmen enthalten einen einzelnen Kontinuopart, der zu einem nicht mehr vorhandenen Werke „Veni sancte spiritus" gehört. — Auf der Höhe der Meisterschaft zeigt sich Ritter in drei größeren Kompositionen, die sämtlich aus dem Jahre 1681 stammen und doppelt (in Stimmen und in Tabulaturpartitur) erhalten sind. Zuerst ist zu nennen: der 84ste Psalm „Wie lieblich sind deine Wohnungen" für fünfstimmigen Chor, 2 Clarini, 2 Violinen, 2 Violen, Violone und B. C. Er weist sowohl in der Anlage als in der zum Ausdruck kommenden Stimmung eine überraschende Ähnlichkeit mit der Brautmesse von 1669 auf, nur ist hier alles noch reifer und abgeklärter. Einige Partien zeigen bereits eine Vorahnung Händels (der erst vier Jahre später geboren werden sollte). Dem oben gerühmten

F-Durteil der Brautmesse entspricht hier ein gleicher, noch schönerer zu den Worte „Denn der Vogel hat ein Haus gefunden", besonders tritt die größere Meisterschaft in der Führung der Begleitstimmen hervor. Die Schlußfuge „Wohl denen, die in deinem Hause wohnen" ist etwas reichlich ausgedehnt, zuletzt psalmodiert der Chor die Worte „die loben dich dann immerdar" in der altkirchlichen Weise und wunderschön klingt das Sela am Ende aus. — Trägt dieses Werk einen völlig deutschen Charakter, so zeigt das nächste im Gegenteil eine mehr italienische Färbung. Es ist ein „Miserere ad exequias" für vierstimmigen Chor und Soli, mit Begleitung von 4 Violen und B. C. Die Stimmen sind mit Ausnahme der Tenorstimme von Ritter selbst auf das von Düben gewöhnlich für seine Tabulaturbände benutzte Papier geschrieben. Zwei sehr schöne Chöre rahmen 4 Arien ein, die wiederum durch anschließende kleine Orchesterritornelle getrennt werden. Was das Werk besonders interessant macht, ist der Umstand, daß man eine Vorarbeit darin erblicken kann für die Solokantate „O amantissime sponse Jesu": nicht nur die Musik enthält deutliche Anklänge, sondern sogar der Text ist an einigen Stellen der gleiche. Tiefe Melancholie liegt über diesem Chorwerk, während in der Solokantate der Schlußteil eine kraftvolle Gemütserhebung darstellt. — Die letzte der drei Kompositionen liegt gleichfalls im Autograph vor. Der Titel lautet: „Das teutsche Vaterunser, Gott zu Ehren und der teutschen Kirchen in Stockholm zum Dienst in die Music gesetzt von einem teutschen Musico." Dahinter steht Ritters Namenszeichen (ein ineinander geschlungenes C. R.) und die Jahreszahl 1681. Darauf folgt auf der Rückseite: „Madrigal, An die Herren Vorsteher der teutschen Kirche. — Gleich und gleich gesellt sich gern: so pflegt die teutsche welt zu sagen, denn das ist von der Liebe fern, wenn einer nicht den andern wil ertragen; hingegen das gefällt dem Herrn, wenn man aus gleichem Geist Ihm Ehr und Dienst erweist: Drumb weil ich nun ein Teutscher bin, so hab ich einen teutschen Sinn und halte mich mit meinem Vaterunser zu eurer lieben teutschen Kirche, da kan ich Gottes Wort verstehn, und zu dem Tisch des Herren gehn. — Denn es heißt: Gleich und gleich gesellt sich gern. AuCtoR" (Folgt wieder Namenszeichen.) — Dedikationen an die deutsche Kirche in Stockholm waren zu jener Zeit keine Seltenheit; schon 1611 trat dieser Fall ein durch Schadaeus, 1640 durch Kaspar Movius. Die Organisten der deutschen Kirche waren von 1625—90 gleichzeitig in der Hofkapelle angestellt. Um so mehr muß man sich wundern, daß das Rittersche Werk den Gebrauch des Cembalos vorschreibt. Der Titel des zweiten Blattes lautet: „Vater unser Soprano solo, con 6 Instr. (2 Violinen, 2 Violen, Viola da Gamba, Violon) et Cembalo." Ähnliche Bearbeitungen des Vaterunser gab es bereits vo

[1]) S. darüber Norlinds Studie: „Musikgeschichte Schwedens 1630—1730" in d Sammelbänden der Int. Mus.-Ges. Jahrg. 1, Heft 2.

Christian Geist (in ein und demselben Upsalaer Tabulaturband mit dem Ritterschen Vaterunser vorhanden) und von Düben selbst; Ritter übertrifft sie bei weitem an dramatischem Leben. Die Forderungen, welche er an die Gesangstechnik stellt, sind freilich ungeheure; die Singstimme hat den Umfang von klein g bis zweigestrichen fis, ist also im Widerspruch zum Titel auf einen Alt berechnet. So große einzelne Schönheiten das Werk enthält, so liegen für eine heutige Wiederaufführung doch kaum besiegbare Hindernisse vor: bei den Worten ,,Sondern erlöse uns von dem Übel" wird das Übel durch in allen Stimmlagen hinundhersausende Zweiunddreißigstelskalen (!) gemalt.

In den nächsten zwei Jahren (1681—83) werden wahrscheinlich noch drei andere Kompositionen entstanden sein: erstens ein konzertmäßig gehaltener Weihnachtsgesang für 2 Alte mit Begleitung von 2 Violinen, Gambe und B. C. ,,Salve mi puerule". Er ist in Stimmen erhalten, die nicht Ritters Schriftzüge aufweisen. Nach einem frischen Anfangssatz folgt auf die Worte ,,O magnum et admirabile mysterium" ein wunderschönes Adagio, in welchem Ritter wieder seine bekannten elegischen Töne anschlägt.[1]) (Wo der Meister für die Begleitung: ,,submisse" vorschreibt, kann man immer etwas besonders Schönes erwarten.) Der Schlußteil setzt im Presto ein und endigt mit einem aufjubelnden Allelujah. — Zweitens gehört hierher ein Liebesduett (Hochzeitscarmen): ,,Formosa puella, qnae micas ut stella" (Vorlage im Fol. 17690 der Berliner Kgl. Bibliothek.) Der Bassist beginnt mit einer etwas steifen Arie in E-moll, der Alt antwortet in G-dur und wendet sich bei den schön ausgedrückten Worten ,,suspiro ardenter" nach H-moll. Darauf folgt eine zweite lebhaftere Baßarie, die von D-dur über D-moll, G-moll nach C-moll leitet. Der Alt setzt auf die Worte ,,Jam veni, amate" mit einer Ciaconna in C-moll ein, die eines der frühesten Beispiele darstellen dürfte, wo ein deutscher Komponist diese Form auf einen diatonisch vier Stufen gleichmäßig abschreitenden Baß angewandt hat. (Diese besondere Art findet sich bereits bei Monteverdi und ist namentlich von Lully oft in seinen Opern gebraucht worden.[2]) Hierauf verwandeln sich Alt und Baß plötzlich in ein beglückwünschendes Paar, welches nach einem Adagio in G-dur wieder in die Haupttonart E-moll zurücklenkt (,,fulgete, splendete") und mit einem echt Ritterschen weichen Ausklang (,,nil separet vos") schließt. Das Ganze ist mehr in seiner Form interessant als inhaltlich tief. — Endlich würde hier noch die ebenfalls im Fol. 17690 der Berliner Kgl. Bibliothek überlieferte Solokantate ,,O amantissime sponse Jesu" zu besprechen sein; da sie jedoch gedruckt vorliegt, so begnüge ich mich darauf zu verweisen.

---

[1]) Siehe Beilage Nr. 2.

[2]) Vergl. S. 267 f. meines Artikels ,,Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen" in den Sammelbänden der Int. Mus.-Ges. Jahrg. 2, Heft 2.

Das Werk gehört sicher zu dem Ausdruckstiefsten, was im 17. Jahrhundert geschrieben worden ist, mehrere Züge (besonders die erste Arie und der Schlußteil) deuten wieder prophetisch auf Händel.

Ein Künstler, der sich so sehr als Deutscher fühlte, mußte wohl Sehnsucht haben, in sein Vaterland zurückzukehren. Ritter stand jetzt im besten Mannesalter, der Ehrgeiz lag ihm gewiß nicht fern, seine reiche Kraft in einer einflußreicheren Stellung zu bewähren. Das Glück schien ihm von derselben Stätte aus zu winken, an der er seine Ausbildung genossen und die reichsten Eindrücke seiner Jugend gesammelt hatte.

Wenige Monate, nachdem Herzog August in Halle das Zeitliche gesegnet hatte, war auch sein älterer Bruder, der Kurfürst von Sachsen, in Freiberg gestorben. Joh. Georg III. hatte den Thron zu einer höchst verhängnisvollen, von der Pest heimgesuchten Zeit bestiegen. Erst im nächsten Jahre besuchte er seine völlig verödete Residenz. Die Hofkapelle war sehr zusammengeschmolzen, die wenigen Italiener, welche noch dageblieben waren, wurden vom neuen Kurfürsten aus Sparsamkeitsrücksichten entlassen. Am 24. August 1681 gab er die Weisung, daß künftig nur eine deutsche Kapellmusik gehalten werden solle. Christoph Bernhard wurde zum Oberkapellmeister des ersten Chores erwählt, Joh. Wilh. Furchheim rückte zum Vizekapellmeister auf der zweite Chor stand unter Leitung des Hofkantors David Töpfer. Die Kapelle wurde jetzt fast nur für den Kirchendienst gebraucht, denn bis zum Jahre 1683 fanden wegen der häufigen Abwesenheit des Kurfürsten gar keine Opernvorstellungen statt. Bernhard wird sich in dieser Zeit sehr wohl gefühlt haben, da die Kabalen der Italiener ja vorläufig ein Ende erreicht hatten. Am 22. November 1682 starb Furchheim, die Stelle des Vizekapellmeisters mußte neu besetzt werden. Bernhard erinnerte sich seines früheren Schülers, Christian Ritter wurde auf seine Empfehlung aufgefordert, nach Dresden zu kommen, am 18. Mai 1683 erhielt er die Anstellung als Vizekapellmeister und Kammerorganist mit 500 Talern Gehalt. (Bernhard Gehalt betrug damals 600 Taler, als Informator der Kurprinzen erhielt e außerdem 306 Taler.) In seiner Eigenschaft als Kammerorganist hatte Ritte (ebenso wie seine Vorgänger und Nachfolger) „an denen Fest- und Sonn tagen nach Erfordern die große oder kleine Orgel, item bei der Tafel oder w es sonst nötig, das kleine Clavicymbel zu traktieren“ und den Hoforganis nötigenfalls beim Gottesdienst zu vertreten. In der Kapelle saßen auch da mals einige Berühmtheiten: von den Geigern war wohl der bedeutendst Joh. Paul Westhoff, der Sohn des ebenfalls noch tätigen Posaunisten Friedrich Westhoff. Er mag wesentliche Anregungen von seinem als Violin komponist bekannten Kollegen Joh. Jakob Walther erhalten haben, der sei 1680 die Dresdner Stellung verlassen hatte. Westhoff war Anfang 168 von einer Reise aus England und Frankreich heimgekehrt, auf der er reic

geehrt worden war; in Paris hatte er vor dem König zwei seiner Werke, eine Sonate mit Kontinuobegleitung und eine Suite für Violine-solo gespielt.[1]) In Dresden blieb er bis 1691, doch nahm ihn der Kurfürst oft mit auf Reisen. Hervorragend waren außerdem in ihrem Fache der Fagottist Paul Keyser und der Kornettist Salomon Krügner, unter den Sängern der Bassist Johann Jäger. Was die Organisten betrifft, so war Joh. Heinrich Kittel 1682 gestorben, der übrigbleibende Joh. Christian Böhme erfreute sich allgemeiner Schätzung. — Der Kurfürst kämpfte um diese Zeit vor Wien gegen die Türken; ıls er endlich heimkehrte, faßte er den Entschluß, nach Italien zu gehen, Ende 1684 nahm er dort einen längeren Aufenthalt. In Venedig war es die schöne Stimme der Margherita Salicola, die ihn völlig bezauberte und in seinem ganzen Wesen veränderte. Er ruhte nicht, bis er die Sängerin nach Dresden entführt hatte. Nunmehr wurde 1685 unter Carlo Pallavicini die italienische Oper in Dresden errichtet, die deutschen Musiker behielten nur die Kirchenmusik. Im Karneval 1686 begannen die ersten Opernvorstellungen, für die eine ganze Reihe von italienischen Sängern, besonders Kastraten, herbeigeholt war. Von dieser Zeit an wurde für die Italiener uninniges Geld verschwendet, während die kärglich bezahlten deutschen Muiker oft lange Zeit warten mußten, bis ihr Gehalt ausgezahlt wurde. Ihr inziger Freund war der nachmals berühmte Philipp Jakob Spener, welcher eit 1686 als Oberhofprediger amtierte. Bedenkt man, mit welcher fast weltchen Leidenschaftlichkeit und Schwärmerei Ritter sein religiöses Empfinden ı seinen Werken ausgesprochen hat, so muß man wohl annehmen, daß er sich ı Spener besonders hingezogen gefühlt haben muß. Aber was half es, wenn pener von der Kanzel herab mit sehr deutlichen Anspielungen gegen das Fastnachtswesen" predigte? Die schöne Margherita hatte mehr Macht als . Im Jahre 1687 brachte Pallavicini neue Sänger und Instrumentisten ıs Italien mit, die Streitigkeiten mit den Deutschen kamen wieder auf die agesordnung, am meisten hatte dabei der Vizekapellmeister zu leiden, dessen utorität von den Fremden mißachtet wurde. Berichtet doch selbst der ofmarschall von Haugwitz 1688 an den Kurfürsten, daß die italienischen inger „sich solche Exceptiones erlauben, wie bei des höchstseligen Kurrsten Lebzeiten wider keinen Vicekapellmeister auf die Bahne gebracht erden dürfen". Ritter fühlte den Boden unter sich wanken und sah keinen ıdern Ausweg, als zum zweiten Male der deutschen Heimat den Rücken zu hren. Besonders schwer mag ihm der Abschied von Bernhard geworden in, denn er konnte voraussehen, daß ein Wiedersehen nicht mehr statt-

[1]) Beide Werke sind im Mercure de France, Dezemberband 1682 und Januarnd 1683 abgedruckt, sie sind sehr bedeutend und beanspruchen eine außerordentlie Doppelgriffstechnik.

finden würde. — Nachfolger Ritters wurde am 26. Januar 1688 Nik. Adam Strungk, welcher vorher bereits erfolgreiche Reisen durch Italien unternommen hatte und deshalb eher hoffen durfte, von den italienischen Sängern respektiert zu werden. Auch er hatte viele Schwierigkeiten zu überwinden wußte sich aber schließlich zu behaupten, sodaß er, als Bernhard 1692 starb zum Nachfolger erkoren wurde.

Von Kompositionen Ritters aus der Zeit von 1683—88 ist so gut wie nichts erhalten; wahrscheinlich sind so manche seiner Werke in der kurfürstlichen Kapellbibliothek vorhanden gewesen und bei der Beschießung Dresdens im Jahre 1760 mit den andern musikalischen Schätzen verbrannt. Allein übrig geblieben sind zwei vierstimmige Choralmotetten mit Orgelkontinuo „Alles was ist auf dieser Welt" und „Nun freut euch lieben Christen g'mein", von denen besonders die erste tief empfunden und meisterlich gesetzt ist. Beide Stücke tragen die Jahrzahl 1684 und sind von Ritter selbst auf Zittauer Papier geschrieben, woraus hervorgeht, daß sie in Dresden komponiert sind; der Meister hat sie indessen später wiederverwandt, da nachträglich schwedischer Text zugefügt ist.

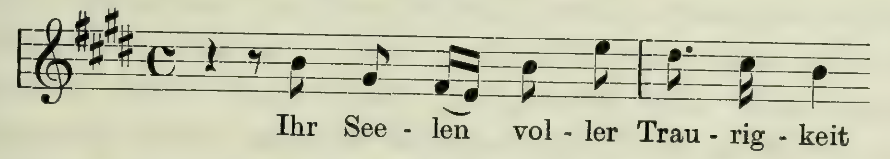
So traurig es für den armen Ritter gewesen sein muß, vom Schicksal ruhelos hin und hergeführt zu werden, so ist doch ein musikgeschichtlicher Nutzen damit verbunden gewesen, denn der allgemeine musikalische Fortschritt war in früheren Zeiten wesentlich durch solche Wanderungen mitbedingt. Bei der fest ausgeprägten Eigenart der damals bestehenden Schulen bedeutete das Auftreten eines fremden Talents immer gleichzeitig ein Empfangen und Geben. Ritter hat die Errungenschaften des Südens nach demNorden vermittelt und umgekehrt aus der Schule der Nordländer Anregungen geschöpft — Ob er im Jahre 1688 direkt in seine schwedische Stellung zurückgekehrt ist, läßt sich nicht nachweisen; es ist jedoch wahrscheinlich, da er zwei Jahre später, nach dem Tode Gustav Dübens, zum wirklichen schwedischen Kapellmeister ernannt wurde. Merkwürdigerweise hat Tobias Norlind, der über die musikalischen Verhältnisse am schwedischen Hofe sehr dankenswerte Mitteilungen veröffentlicht hat, diese Tatsache nicht erwähnt; trotzdem kann kein Zweifel über sie obwalten, da sie sowohl durch Ritter selbst als durch Mattheson und andere Zeitgenossen genugsam bestätigt ist. Ich kann nur annehmen, daß Dübens Sohn Gustav — von dem Norlind sagt, daß er von 1690 an den Kapellmeisterposten inne gehabt habe und 1698 Hofintendant geworden sei — von Anfang an eine bloßes Ehrenamt bekleidet hat (er ist bereits von 1682 an Kammerdiener des nachmaligen Königs Karl XII. gewesen, der bekanntlich 1697 den Thron bestieg). Damit stimmt nun die Angabe überein, welche Ritter in seinem an Mattheson gerichteten Brief über sich macht: daß er „das Seinige an Königl., Chur- u. Fürstlichen Höfen

Gottlob! über die 30 Jahr in re musica getan"; setzt man nämlich die in Halle erfolgte Anstellung Ritters in das Jahr 1664 oder 1665 und rechnet man „über die 30 Jahre" vorwärts, so erhält man ungefähr das Jahr 1697 als das Endziel seiner Tätigkeit in Hofdiensten. Um diese Zeit war Ritter erst ca. 50 Jahre alt, es ist also unwahrscheinlich, daß seine Kräfte für sein Amt nicht mehr ausgereicht haben sollten; dagegen sprechen auch sehr entschieden die Tatsachen: daß er nach 1697 noch viele Werke komponiert hat, daß er ein außergewöhnliches Alter erreicht hat und daß er gerade im Alter zu besonderem Ansehen gekommen ist. Vielleicht konnte oder wollte Ritter dem immer mehr aufkommenden französischen Operngeschmack nicht genug Rechnung tragen; der zweite Sohn Dübens, Anders Düben, welcher 1698 Kapellmeister wurde, huldigte diesem Geschmack um so mehr. Als das wahrscheinlichste ist anzunehmen, daß es Ritter geglückt ist, auf Grund seines Titels und Renommées eine auskömmliche, ruhigere Privatstellung zu finden; andernfalls wäre es ihm ja nicht möglich gewesen, weiterhin über 25 Jahre ohne finanziellen Rückhalt zu leben. Ich hoffe, daß es den Bemühungen des Herrn Norlind gelingt, über die amtliche Stellung Ritters am schwedischen Hofe noch nähere Aufschlüsse zu gewinnen. (Die einzige Ritters Familie betreffende Nachricht, welche oben bereits flüchtig erwähnt wurde, entstammt zwei der Kgl. Bibliothek in Stockholm gehörigen, früher im Reichsmarschallamt vorhandenen Aktenstücken, wovon das eine aus der Zeit von 1699—1703 herrührt und die Schuldverhältnisse des „Kgl. Musikanten Gottfried Ritter" behandelt, während das andere mit 1705 datiert ist und dem Musikant in Königl. Maj. Kapelle Herrn Ritter ein Zeugnis ausstellt, „daß er, der mit seiner Liebsten zusammenwohnte, sich als Mietgast anständig aufgeführt habe". Es handelt sich hier wahrscheinlich um einen Sohn Christian Ritters.)

Sicher ist, daß unser Meister im Jahre 1704, wenn nicht schon eher, sich in Hamburg aufgehalten hat. In dem mehrfach erwähnten Bande der Berliner Kgl. Bibliothek ist eine von Ritter eigenhändig geschriebene Partitur einer Chorkantate vorhanden (das Papier zeigt die Spuren, daß es als Brief gebrochen war; der Titel lautet): „Cum Deo et die 26. Sept. 1704 Hamb. Ritter." Unten am Ende der Seite steht von anderer Hand bemerkt: „Dieses ist des Herrn Capellmeister Christian Ritters, so dieses Stück componiret hat, eigenes Original und Handschrift." — Meine Annahme, daß Ritter bereits einige Zeit früher in Hamburg lebte, leite ich von dem Umstande ab, daß der Sammelband des Andreas Bach zwei Instrumentalwerke Ritters enthält. Bekanntlich faßt keine sonstige Quelle so genau alles in einem Rahmen, was an Klavier- und Orgelwerken dem jungen Seb. Bach als direktes Muster für seine Studien vorgelegen hat; ganz besonders aber sind alle diejenigen Meister vertreten, deren Werke Bach in der Zeit von 1700—1703 in und um

Lüneburg kennen gelernt hat: Georg Böhm, Joh. Adam Reinken, Dietr. Buxtehude usw. Zu diesen Meistern hat jedenfalls auch Christian Ritter gehört; aus diesem Grunde steht über der Fismollsuite der volle Autortitel: „Monsieur Christien Ritter, Maistre de Chapelle de S. Maj. de Svecie", in einer viel späteren Zeit würde diese Beifügung schwerlich Platz gefunden haben. Daß Bach in Lüneburg noch ein anderes Werk Ritters, welches noch jetzt auf der Lüneburger Stadtbibliothek liegt, kennen gelernt hat, wird sich weiter unten zeigen. Natürlich ist es auch gar nicht ausgeschlossen, daß er die persönliche Bekanntschaft Ritters gemacht hat. — In demselben Jahre, in welchem Seb. Bach aus dem Norden in sein Heimatland zurückkehrte, kam der junge Händel nach Hamburg. Seine Beziehungen zu Mattheson müssen ihn mit Ritter zusammengeführt haben; mit Interesse mag dieser die Nachrichten über die neuerdings bestehenden Zustände in Halle vernommen haben und wird seinerseits von der alten Zeit erzählt haben, in welcher er zwölf Jahre hindurch mit Händels Vater im Verkehr gestanden hatte. Mit Staunen muß Ritter das Genie des Jünglings wahrgenommen haben, dieser aber wird begierig genug gewesen sein, sich in die dargebotenen Werke des älteren Meisters mit Vorteil zu vertiefen. — Die Kompositionen dieses späteren Zeitraumes tragen nun etwas veränderten Charakter, die Einflüsse der norddeutschen Schule sind nicht ganz spurlos an Ritter vorübergegangen, wie besonders die Einrichtung der Fugenteile in den größeren Werken zeigt. Auffällig ist in den beiden letztgeschriebenen Kantaten eine Hinneigung zu gewissen Härten in der Stimmführung, namentlich zu scharf aneinander sich reibenden Durchgängen in verschiedenen Stimmen; die italienische Weichheit tritt mehr und mehr zurück. Andrerseits ist die Virtuosität sowohl in den Instrumentalstimmen als namentlich im Vokalpart eine gesteigerte, eine Liebhaberei für Echowirkungen tritt hervor, das Konzertieren der Singstimmen führt oft direkt Händelsche Wendungen herbei. Von der früheren Frische und Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist noch nichts verloren, daher stehen alle diese Werke auf hoher Stufe. — Einen Übergang bilden zwei undatierte Kompositionen: Das erste ist ein Terzett „Laudate pueri Dominum" für 2 Soprane und Baß mit bloßer Orgelbegleitung. Leider ist von diesem schönen Stück die Solobaßstimme verloren. Die drei bald zusammen, bald allein auftretenden Singstimmen sind äußerst virtuos, aber singbar geführt. Gegen den Schluß wird bei den Worten „sicut erat in principio" geschickt in den Anfang zurückgelenkt, dann folgt ein durch seine Synkopierungen interessantes fugiertes Amen. — Das andere, in einem der Upsalaer Tabulaturbände befindliche Werk ist: „Also ist's geschrieben" (auf dem neueren Umschlag steht fälschlich „geschehen"), für 2 Soprane und Baß mit 2 Violinen, Gambe und B. C. Das erste Ensemble, ein Stück voller Kraft und

dramatischen Lebens, wird am Schlusse wiederholt, dazwischen stehen drei Arien, die auffallend an die Arien der noch zu besprechenden Kantate „Gott hat Jesum erwecket“ erinnern, ohne indessen auf gleicher Höhe zu stehen. — Das in Hamburg 1704 geschriebene Gesangswerk: „Diese sind’s, die da kommen sind aus großer Trübsal“ ist schon durch die Besetzung der Begleitinstrumente interessant, es ist für vierstimmigen Chor, 2 Oboen und Fagott, 2 Violinen und Gambe und B. C. geschrieben und enthält drei Chöre und vier Arien. Die Sopranarie ist durch das Streichtrio begleitet, die Baß-arie durch das Blastrio, die Altarie hat 2 Flöten und Fagott, die Tenorarie nur Violine und Gambe; besonders hervorzuheben ist die tonmalerische Baß-arie.[1]) Der nach einer längeren Orchestersinfonie einsetzende erste Chor ist etwas matt, dagegen sind die beiden andern, der weihevolle zweite Chor und der kraftvoll fugierte Schlußchor (mit dem Ritterschen weichgestimmten Ausklang) wirkliche Perlen. Für eine Wiederaufführung besteht leider ein großes Hindernis in dem allzu naiven Text (z. B. „du bist niemals abgeschreckt, hast nie deinen Rock befleckt“). — Was endlich die in der Lüneburger Stadt-bibliothek erhaltene entzückend frische und liebliche Kantate „Gott hat Jesum erwecket“ betrifft, so ist die Vorlage eine Kopie mit dem Titel: „D. E. T. 1706, di Sr. Christian Ritter“. Da sich die Jahrzahl nicht auf die Entstehung, sondern auf die Aufführung des Werkes bezieht, so ist dasselbe wahrscheinlich einige Jahre älter. Es setzt ganz geringe Mittel voraus, da nur 2 Violinen, Fagott und B. C. die Begleitung haben. Die Sinfonie enthält eine seltene Eigentümlichkeit, insofern ihr Thema aus dem der späteren Sopranarie gebildet ist, während ihr Schlußteil deutlich an eine Stelle der Altarie anklingt. Der erste Chor, welcher im Anfang die Schmerzen des Todes malt, dann aber mit den Worten „nachdem es unmöglich war, daß er sollte von ihm gehalten werden“ kraftvoll aufsteigt, ist vorzüglich gelungen. Ebenso reizvoll ist die darauffolgende Sopranarie, die noch einen besondern historischen Wert durch den Umstand erhält, daß ihr Hauptmotiv:



den Keim zum Thema von Seb. Bachs bekannter Arie „Mein gläubiges Herze“ enthält. (Die doppelte Wiederholung des Motivs durch den Baß und wieder-um durch die Singstimme ist beiden Arien eigen.) Es ist ganz wahrscheinlich, daß Bach das Rittersche Werk in Lüneburg kennen gelernt und Erinnerungen davon behalten hat. Merkwürdig ist übrigens, daß dieselbe Arie 1706 von

[1]) S. Beilage Nr. 3.

J. Heinr. Büttner, dem Kantor und Kollegen Georg Böhms an der Lüneburger Johanniskirche, zu einem Weihnachtsliede benutzt worden ist, welches die Spuren der Entlehnung deutlich an sich trägt und noch jetzt in der Bibliothek des Lüneburger Johanneums vorhanden ist. Der in Ritters Kantate sich nun anschließende jubilierende Chor feiert den „siegenden König der Ehren“ mit Passagen, die unbekümmert um entstehende Dissonanzen durcheinanderwogen; er soll nach jeder der drei noch folgenden Arien wiederholt werden. Auch diese sind sehr interessant durch ihre Tonmalerei und durch „Händelsche“ Wendungen. In der abschließenden Baßarie wird bei den Worten „In ihm wird unsre Todespein ein Schlaf und Gang zum Leben sein“ der Schlaf durch langausgehaltene Noten ausgedrückt, während der Kontinuobaß gleichmäßig auf- und niederwandelt; beim „Gang zum Leben“ kehren sich die Stimmen um. Ein sehr schönes Nachspiel bildet den Schluß der Arie. Diese Komposition, welche aus vielen Gründen veröffentlicht zu werden verdient, scheint das letzte Gesangswerk zu sein, welches uns Ritter hinterlassen hat.

Eine stattliche Reihe von Tonschöpfungen dieser Gattung, die zusammen einen Zeitraum von 40 Jahren umfassen, konnte hier besprochen werden; infolge des glücklichen Umstandes, daß der Meister bei einigen aus ganz verschiedenen Zeiten stammenden Werken das Entstehungsjahr verzeichnet hat, war es leicht möglich, die allmählichen Wandlungen seines Stils zu verfolgen. Wo sind aber die Instrumentalwerke Ritters geblieben, von denen sicherlich eine große Anzahl existiert hat? Das Wenige, was uns davon erhalten ist, läßt den Verlust anderer Werke um so schmerzlicher empfinden. Wie anders würde überhaupt der musikgeschichtliche Entwicklungsgang sich oft darstellen, wenn wir uns nicht darauf beschränken müßten, aus dem was überkommen ist, notdürftig unsere Schlüsse zu ziehen! Als Kammerorganist hatte Ritter die Verpflichtung, neben fremden auch eigene Werke bei Hofe vorzutragen. Aber von allen den „Handstücken“, die er geschrieben haben muß, sind uns nur die erwähnten zwei erhalten; ihre Entstehungszeit ist zwar nicht überliefert, dürfte aber aus inneren Gründen in die nächsten Jahre nach 1680 fallen. Beide lassen neben Frobergerschen Einflüssen vor allem die Einwirkung der Weckmannschen Suiten und Tokkaten erkennen, welche Ritter durch Bernhards Vermittlung zeitig kennengelernt haben wird. In der Fismollsuite für Klavier, welche die von Froberger festgesetzte Reihenfolge: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue aufweist, finden wir den weichen, melancholischen Charakter wieder, der so vielen Gesangswerken Ritters eigen ist. Sämtliche Sätze sind bedeutend; die Allemande und die Courante tragen am meisten die Züge Frobergers und Weckmanns, die variierte Sarabande lehnt sich an italienische Vorbilder

(Wird man es für möglich halten, daß das Thema direkt an das Miserere in Verdis Trovatore anklingt?), die musterhaft gearbeitete Gigue hat ein mehr virtuoses Gepräge. — Der Sonatina für Orgel, welche hier erstmalig in der Öffentlichkeit erscheint, wird wohl niemand hohe Formvollendung in knappstem Rahmen absprechen. Der einzige darin nachweisbare Mangel besteht in den hie und da unmotiviert auftretenden Füllstimmen, einer Erscheinung jedoch, lie der Zeit Ritters eigentümlich war und sich noch bei Händel vorfindet. Wie klar und logisch sind die einzelnen Teile geordnet, wie scharf heben sie sich voneinander ab! Wie wechseln herbe, hoheitsvolle Harmonien mit dem zarten Gesange des Fugenteils, die virtuosen Gänge des dritten Teils mit dem lie Grundstimmung zusammenhaltenden Schlusse! Die schweifenden Passagen der Einleitung gehören zu den Stilmerkmalen, die von Frescobaldi ausgegangen sind, der erste und dritte Teil zeigen Verwandtschaft mit Wecknanns Tokkaten, das Fugenthema ist einem Fontanaschen Thema sehr ähnlich. Und doch hinterläßt das Werk die Wirkung eines unmittelbar empfundenen, einheitlichen Ganzen. — Als Seb. Bach diese beiden Werke neben so vielen großartigen der norddeutschen Meister in seine Mappe aufnahm, war ihm die Ausdrucksweise des Südens nur ganz unvollkommen bekannt; dieser Umstand mag für ihn den Wert der Stücke noch besonders erhöht haben.

Es bleibt übrig, über den Lebensabend Ritters das wenige zu berichten, was sich jetzt noch feststellen läßt. Von 1706—1717 ist eine unausfüllbare Lücke vorhanden. In der Einleitung dieses Artikels ist bereits darauf hingewiesen worden, wie Mattheson 1717 unsern Meister in die Reihe der 13 Kapellmeister einstellte, denen er sein „beschütztes Orchester“ widmete. Folgende Autoritäten waren von ihm aufgestellt: Georg Bertuch, Joh. Joseph Fux, Joh. David Heinichen, Georg Friedr. Händel, Reinhard Keiser, Joh. Philipp Krieger, Johann Krieger, Johann Kuhnau, Christian Ritter („ehemaliger Chur-Sächs. Vice-Capellmeister, nachmahls Königl. Schwedischer würcklicher Capellmeister“), Joh. Cristoph Schmidt, Augustin Stricker, Georg Philipp Telemann und Johann Theile. Mattheson nennt sie: „die welt- und zeitberühmten deutschen Melotheti“, an andrer Stelle: „die Personen, die Deutschland als die vortrefflichsten Meister der Musik aufweist“. Er bittet sie um ihren Schiedsspruch, ob die alte Solmisationsmethode von ihm mit Recht verworfen werde. Vor allem muß man anerkennen, daß Mattheson bei Auswahl der Richter unparteiisch verfahren ist, denn er hat auch solche Musiker gewählt, von denen er wissen konnte, daß sie sich gegen ihn erklären würden. In der Folge urteilten ja die meisten der Befragten günstig, aber gänzlich ablehnend verhielt sich Fux, teilweise ablehnend Joh. Christoph Schmidt. Ritter schrieb einen sehr freimütigen Brief, in dem er Mattheson

zwar in der Hauptsache beistimmte, sein hitziges Temperament aber zurechtwies. In seiner 1719 erschienenen „Exemplarischen Organistenprobe“ quittierte Mattheson die bisher erhaltenen Eingänge. Nach seinem Bericht hatten ihm geantwortet: 1. Fux (ich übergehe die Titel) „ohne die geringste verblümte Redensart“, 2. Heinichen „in lauterer und ungeschminkter Wahrheit“, 3. Händel „zu meiner größten Vergnügung“, 4. Herr Christian Ritter, Kgl. Schwedischer und Chur-Sächsischer ehemaliger Capellmeister, mit großem Bedacht“, 5. Joh. Philipp Krieger „kurz und gut“, 6. Johann Krieger „in einem ausführlichen, auserlesenen und trefflich wohl abgefaßten Gutachten“, 7. Joh. Kuhnau „in verschiedenen gelehrten und vernünftigen Dissertationes“, 8. Joh. Christoph Schmidt „so, daß man zufrieden sein kann“, 9. Telemann „in einem galanten und scharfsinnigen französischen Styl“, 10. Theile „mit seiner gewöhnlichen Aufrichtigkeit“. (Das Schweigen Bertuchs und Keisers wird entschuldigt, da der erstere „inter arma befindlich“, der andere „auf Hin- und Herreisen“, Stricker wird als gestorben angeführt.) In dem 1725 erschienenen 2. Teil seiner Critica musica teilt endlich Mattheson die früher eingegangenen Briefe wörtlich mit und begleitet sie mit kritisierenden Glossen. Ritters Brief lautet wie folgt (Seite 257 der Originalausgabe):

„Hochgeehrter Herr, und werthgeschätzter Freund! Unser neulicher Discurs, in dessen angenehmen Garten, hat mich sehr contentirt, und weil die Zeit über Verhoffen verfloss, also, dass wir abbrechen mußten, versprach ich ein Mehrers schriftlich einzusenden, sonderlich von M. H. Hrn. zweitem Theil des Orchesters, zu dessen arbitrum mich derselbe, nächst andern berühmten Meistern, erwählen wollen. Nun bin zwar ein emeritus, der das Seinige an Königl., Chur- und Fürstlichen Höfen, Gottlob! über die 30 Jahre in re musica gethan; dennoch kann nicht umhin, auf M. H. Hrn. Ersuchen, meine Gedanken über dessen Orchester zu eröffnen. Und weil M. H. Hr. in demselben sonderlich mit der Sepultur der Aretinischen Invention zu thun hat, und die bekannten 6 voces begraben wollen, (wie Titel und Kupfer ausweisen), so kann zwar solches geschehen lassen, zumal sie heutiges Tages nicht mehr practicable sind; doch muß dabei bekennen, daß das mi und fa, nicht zwar der Nennung, sondern der Wirkung nach, von meiner Jugend an so tief bei mir eingewurzelt, dass ich's die Zeit meines Lebens nicht vergessen kann: dahero auch, weil das Begräbniss doch nun vorbei, dem guten alten Mönch zu Ehren, und weil ich nach seiner Methode informirt worden, dieses epitaphium setzen wollen:

Hier liegt begraben Aretin, (Anagr: inarte)
Der Meister in der Singkunst war,

Und ganzer sieben hundert Jahr,
Mit seiner neuen Sing-Methode,
Der Welt gedienet hat; (de mortuis nil nisi bene)
Nun aber ist sie nicht mehr Mode,
Und findt nicht länger statt.
Doch wird, so lang die Welt wird stehn,
Sein mi und fa nicht ganz vergehn.

Denn das semitonium, welches die Quint-Essenz in der Music, wird wohl bleiben, so lange Music ist; und glückselig ist der Musicus, der mi und fa der Sache nach, so wohl in und gegen sich selbst, als respectu der Terzien, durch alle 24 Tone gründlich versteht. Der ist ein rechtschaffener Fa-mulus und Diener Gottes und seiner Kirche, ja, ein Mi-rum quid, der das Kind kennet. Dass es aber eben mi und fa heissen muss, ist nicht nöthig; weil es nun Aretin nach dem hymno so genennet, müssen wir zufrieden sein: denn das Kind will doch einen Namen haben, es heisse nun wie es wolle. Es ist keine Glaubenssache, und kann ein Jeder, ohne Gefahr seiner Seelen, bei den alten 6 vocibus bleiben, oder nicht. Doch ist gewiss, dass es langsam und schwer damit zugehet. Experto crede Ruperto. Der geschälte Cantor-Stecken hat bisweilen viel dabei gethan; ob der Cantor gleich selbst nicht gewusst, was mi und fa eigentlich bedeutet: da man doch damals von 24 Tonen nichts gewusst. Was will denn itzund geschehen, da man nicht weiss, ob man das Cisdur mit dem b, oder Kreuz bezeichnen soll: ingleichen das Dismoll, und Fisdur, aus welchen dreien Tonen ich wohl ein Specimen von M. H. Hrn. zu sehen verlangte. Soviel habe selbst aus der Observanz, dass der 1te Ton, nämlich Cisdur, lieber das b haben will, damit f, tertia major, rein bleibe: so hätte man denn das b und c auch natürlich, und dürfte sich nicht mit so vielen Kreuzen plagen.[1]) Man hat auch noch eine andere Raison, wegen des Ganges ins B-moll. Qui bene distinguit, bene docet. Summa, die 24 Tone machen heutiges Tages viel Händel, dieweil ein jedes Clavier,[2]) oder Ton, mi und auch fa sein kann. Sonst befinde in M. H. Hrn. Scripto viel Gutes und Reelles; nur wollte wünschen, dass man blos bei dem statu controversiae geblieben, und keine personalia tractirt hätte. Dass es sein Gegner an Ihm erholet, kann ich nicht in Abrede sein. Gott gebe, dass beiderseits Gemüther wieder vereiniget, und in eine Harmonie gebracht werden mögen! Man spanne die Saiten nicht zu hoch, und befleissige sich einer Temperatur, so wird Alles gut gehen. Zum Beschluss setze noch hierher, was ich einem wackern Organisten in sein Stammbuch geschrieben, nämlich:

[1]) Ritter meint, man solle lieber in Des-dur schreiben statt in Cis-dur.

[2]) Soll heißen „Clavis".

In Mi und Fa MIserere! Luc. 16, 24.
In Dur und Moll FAcies Dei. Ps. 17, 15. 42, 6.
In Weh und Wohl,
In Freud
Und Leid
Bestehet Zeit
Und Ewigkeit — — — — Gott helff uns zu der seeligen!
S. D. und Fr.[1]) Ritter."

Aus dem Briefe geht zunächst hervor, daß Ritter ca. 1717 sich wieder in Hamburg aufhielt (oder noch immer da lebte) und daß er mit Mattheson um diese Zeit in freundschaftlichen Beziehungen stand. Auf seinen Charakter wirft das Schreiben ein durchaus günstiges Licht. Er spricht mit Bescheidenheit von seinem früheren Wirken, fühlt sich aber unabhängig genug, dem eitlen Mattheson nicht das geringste Kompliment für die von ihm empfangene Ehrung zu spenden; ja er mahnt ihn sogar zur Mäßigung im Streit und zu fernerer Vermeidung persönlicher Angriffe. Der ihm eigne Zug zum Mysteriösen spricht sich in der Spielerei mit Anagrammen aus. In seinem Urteil vertritt er einen festen Standpunkt (das Gespräch mit Mattheson mußte abgebrochen werden, ohne ein entschiedenes Resultat gehabt zu haben). Seine Bedenken gegen den Gebrauch der entferntesten Tonarten dürfen ihm nicht verargt werden: sein Brief war vier Jahre vor der Zeit geschrieben, in der Seb. Bach den ersten Teil seines Wohltemperierten Klaviers fertigstellte, der Kampf um die Gleichberechtigung aller Tonarten tobte selbst unter dem jüngeren Geschlechte noch lange nachher. Ritter verkennt übrigens keineswegs den Fortschritt der neuen Zeit, nur merkt man ihm an, daß er weltmüde geworden ist und mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart lebt.

Matthesons ziemlich ausgesponnene Glossen zu diesem Briefe mögen an Ort und Stelle nachgelesen werden. Sachlich korrigiert er die Rückständigkeit des altgewordenen Ritter sehr geschickt. Bezüglich der Mahnung zum Frieden erwidert er: „Die Harmonie ist mein Wunsch, und stehet im „Orchester" deutlich genug. Wegen der Temperatur aber kann nicht umhin zu sagen, dass, wenn Gott mich des Segens im 4. Gebot gewähret, und ich dereinst an die Jahre des Herrn Ritters gelange, sich vielleicht mehr sang froid bei mir einstellen dürfte, als ich itzo besitze". Besonders wichtig für uns ist, daß Mattheson diese Anmerkungen mit der Redewendung beginnt: „Die erste Anmerkung, so ich hierüber, mit Erlaubnis des Herrn Ritters, machen muss, ist" usw. Aus diesen Worten folgt auf das klarste, daß zu der Zeit, wo sie geschrieben wurden, Ritter noch gelebt haben muß. Der zweite

[1]) d. i. „Sein Diener und Freund".

Teil der Critica musica ist, wie erwähnt, erst 1725 erschienen; die Anmerkungen können nicht eher als in diesem Jahre verfaßt sein, denn Mattheson fügt (S. 212) zu dem von Händel laut Datum 1719 geschriebenen Briefe die Bemerkung hinzu, daß seit Empfang dieses Briefes mehr als sechs Jahre vergangen seien. Ritter hat also ein Alter von ca. 80 Jahren erreicht.

Dies ist nun die letzte Nachricht, die über den alten Meister sich hat finden lassen. Wir können ihn nicht zu Grabe geleiten, denn wann er gestorben ist, wo seine Gebeine ruhen, welche Schicksale seine Familie gehabt hat, das wird wohl nie mehr aufgeklärt werden. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, das Andenken eines Mannes zu erneuern, der wohl kein Genie allerersten Ranges, aber ein sehr großes Talent war, der ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklung der getrennt bestehenden Schulen des 17. Jahrhunderts dargestellt und sowohl Händel wie Bach in ihrem Schaffen angeregt hat, der uns einzelne Werke hinterlassen hat, welche noch heute unberührt von der Zeit als wirkliche Kunstwerke auf uns wirken.

Zum Schluß seien zur besseren Übersicht die Fundorte der besprochenen Kompositionen zusammengestellt; da eine Beschreibung der Werke bereits gegeben worden ist, so genügt die Titelangabe:

A. Gesangswerke

Kgl. Universitätsbibliothek in Upsala.

Kat. „Partituren in Tabulaturschrift“:

Band 84, Nr. 101: Wie lieblich sind deine Wohnungen.
Band 85, Nr. 57: Also ist's geschrieben.
Nr. 59: Iris, ich komm' hier geschritten.
Nr. 77: Deutsches Vaterunser.
Band 86, Nr. 44: Miserere Christe mei.
Nr. 45: Lamento. Wie dank' ich g'nugsam dir, mein Gott (Was nimmt der eitle Mensch sich für).

Kat. „Vokalmusik in Handschrift (in Stimmen):

Band 32, Nr. 17: Einen guten Kampf hab' ich gekämpfet.
Nr. 18: Aria natalitiae „Erwünschtes Licht vor allen“.
Nr. 19: Herr, wer wird wohnen in deinen Hütten.
Nr. 20: Verbum caro factum est.
Band 63, Nr. 14a: Alles, was ist auf dieser Welt.
Nr. 15: Hymenaeus „Ich beschwöre euch, ihr Töchter“.
Nr. 16: Laudate pueri Dominum.
Nr. 17: Miserere Christe mei.
Nr. 18: Nun freut euch, lieben Christen.

Nr. 19: Salve mi Puerule.
Nr. 20: Vaterunser.
Nr. 21: Wie lieblich sind deine Wohnungen.
Nr. 22: Lamento. Wie dank' ich g'nugsam dir, mein Gott. (Was nimmt der eitle Mensch sich für.)

Kgl. Bibliothek in Berlin:

Ms. Fol. 17690:

Diese sind's, die da kommen sind aus großer Trübsal
Gelobet sei der Name des Herren
Formosa puella, quae micas ut stella
O amantissime sponse Jesu.

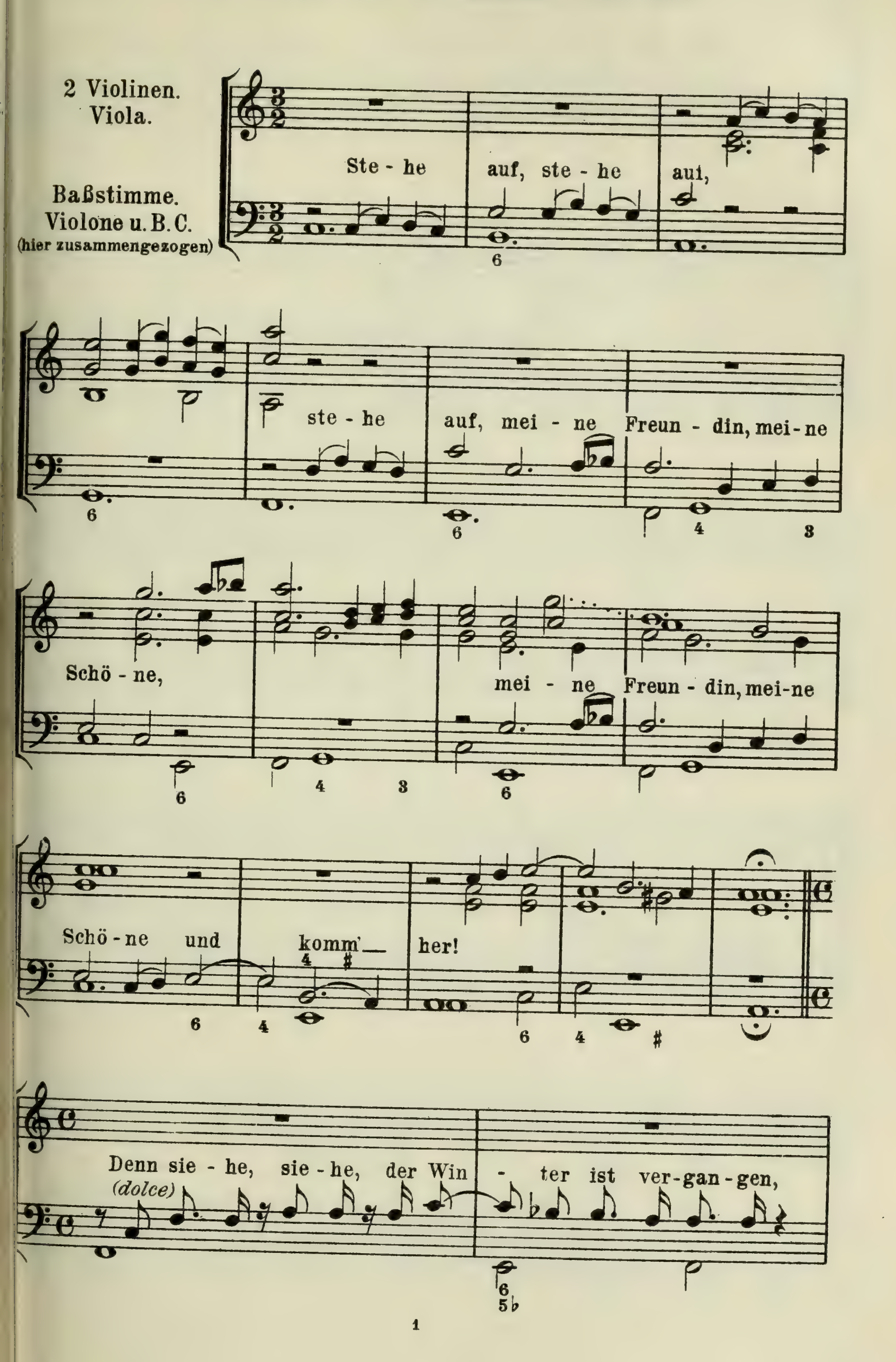
B. Instrumentalwerke.

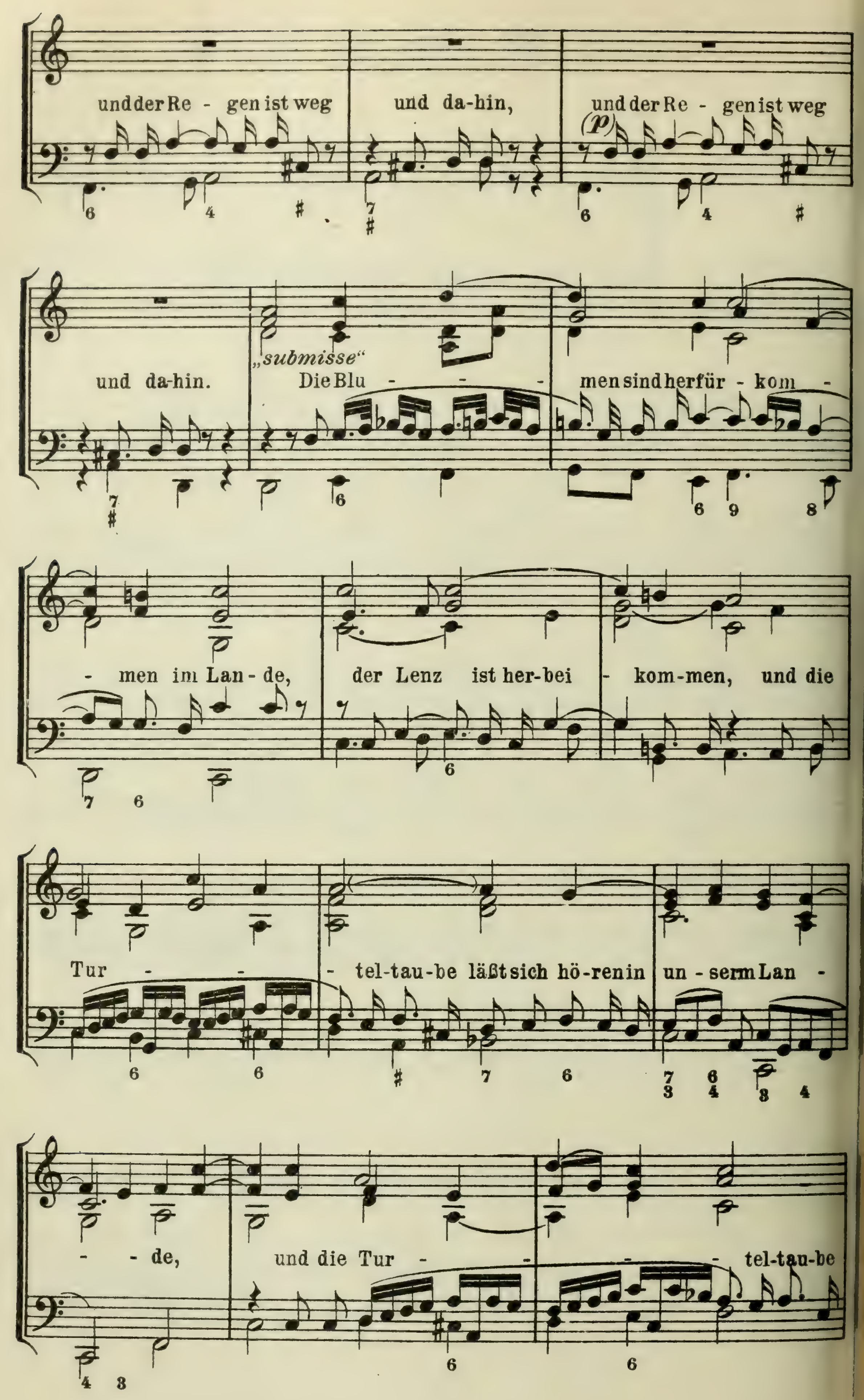
Stadtbibliothek zu Leipzig:

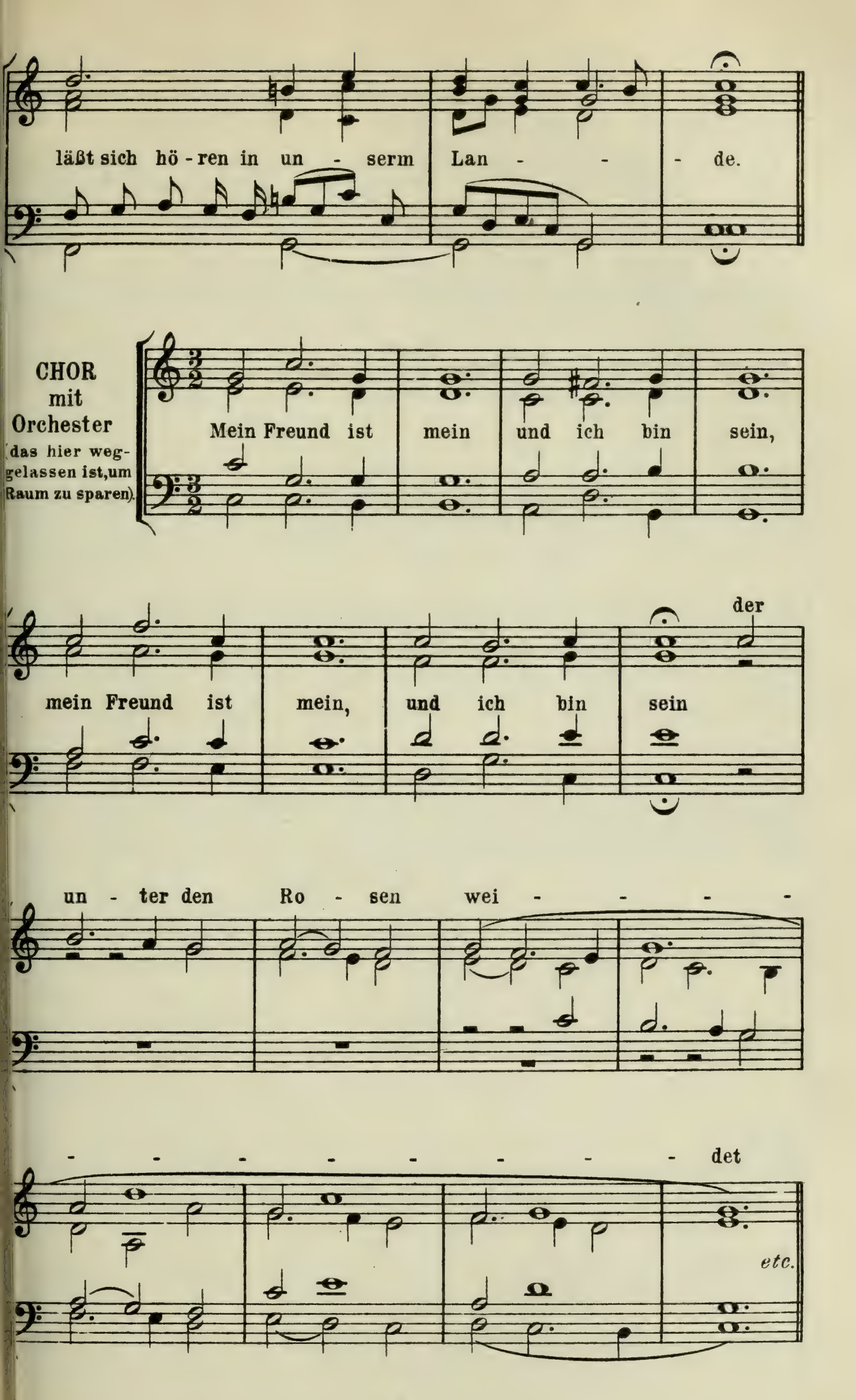
Sammelband des Andreas Bach:

Suite Fismoll für Klavier.
Sonatina D-moll für Orgel.

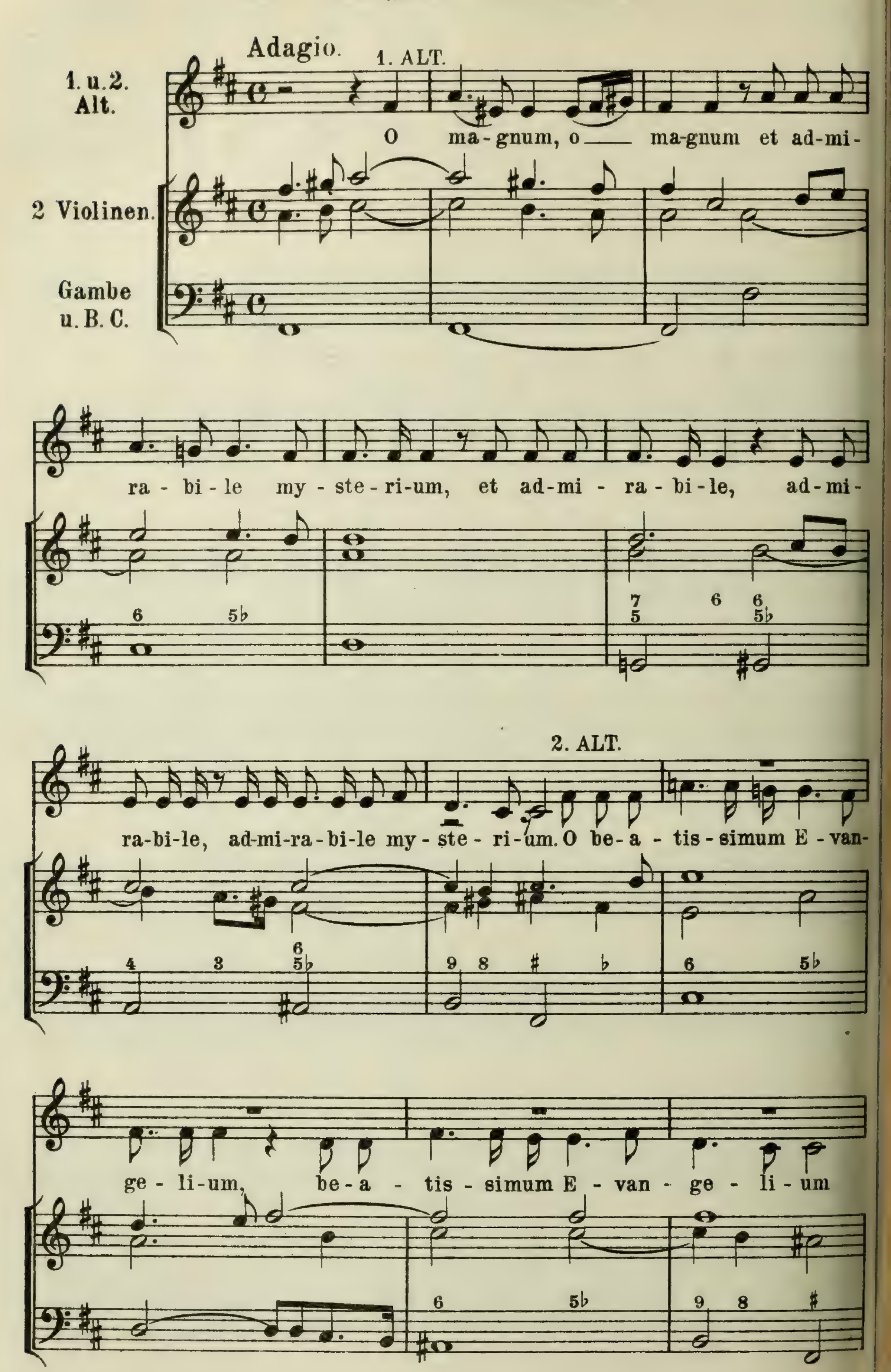
No.1. Aus der Brautmesse von 1669.

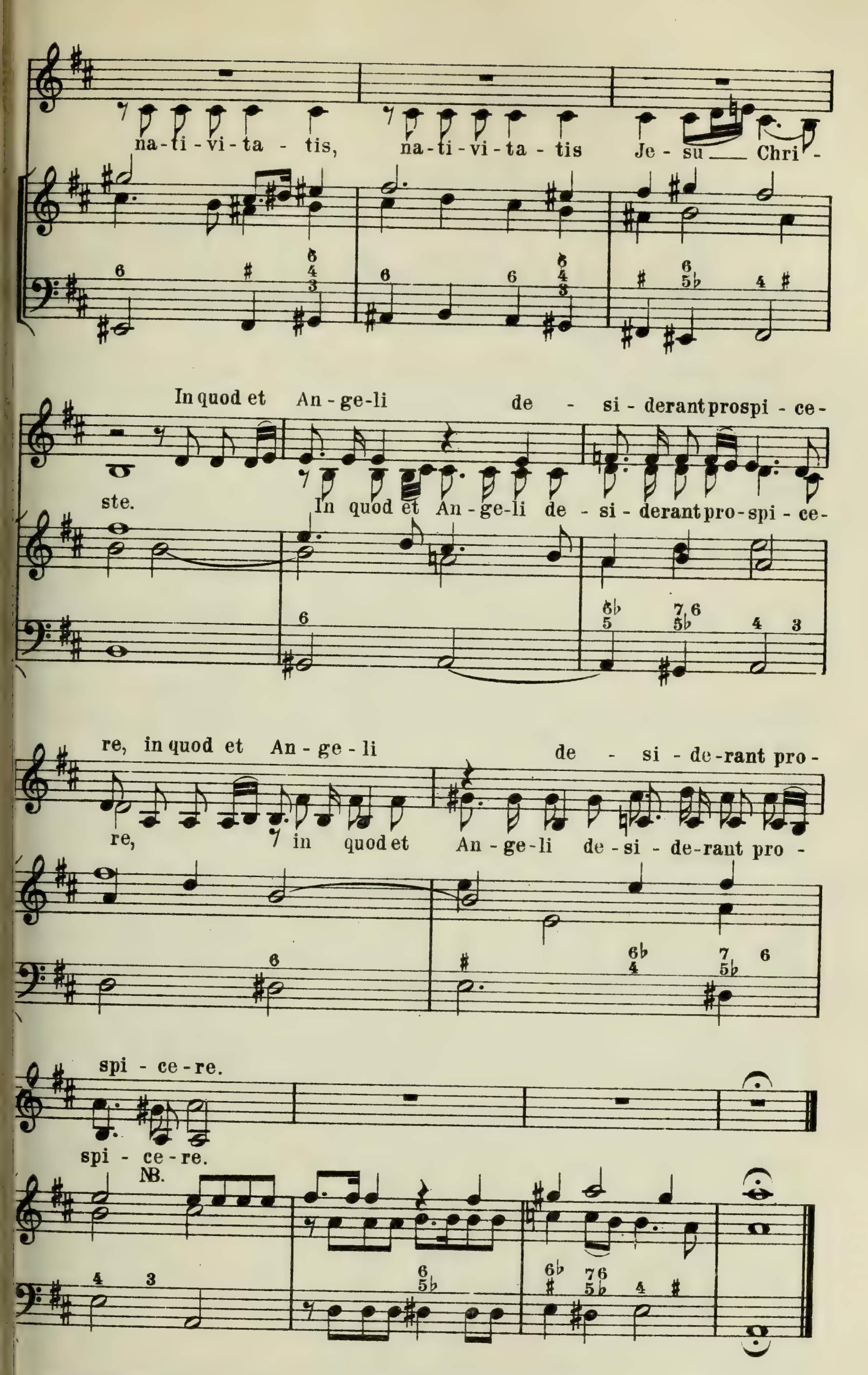



und der Re - gen ist weg
und da-hin,
und der Re - gen ist weg
(p)
und da-hin.
„submisse“
Die Blu - - -
men sind herfür - kom -
- men im Lan - de,
der Lenz ist her-bei
- kom-men, und die
Tur - -
- tel-tau-be läßt sich hö-ren in
un - serm Lan -
- - de,
und die Tur - - -
- tel-tau-be


läßt sich hö - ren in un - serm Lan - - - de.
CHOR
mit
Orchester
(das hier weggelassen ist, um Raum zu sparen).
Mein Freund ist mein und ich bin sein,
mein Freund ist mein, und ich bin sein der
un - ter den Ro - sen wei - - - -
- - - - - - - - det
etc.

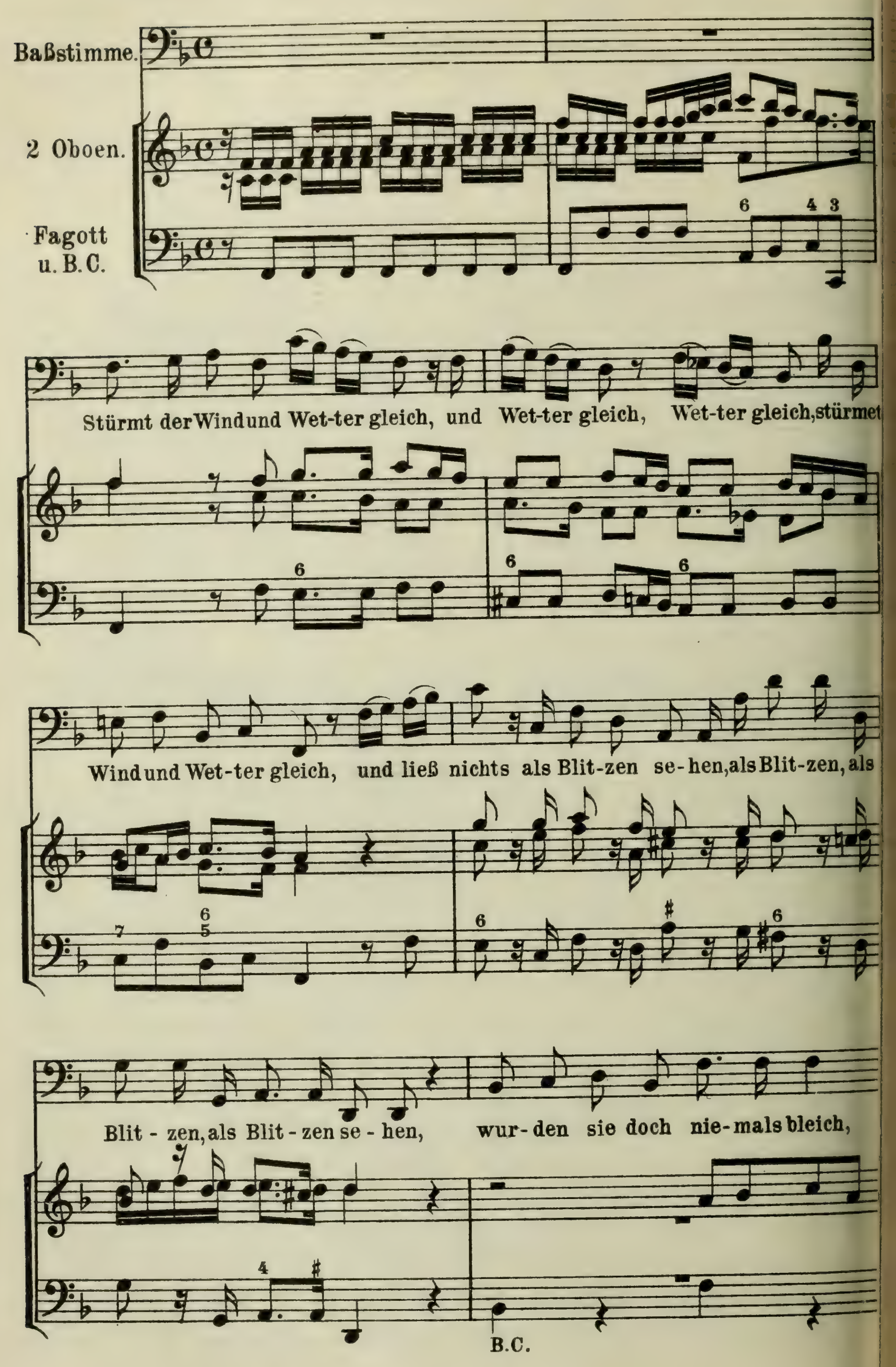
No. 2. Aus „Salve mi Puerule."

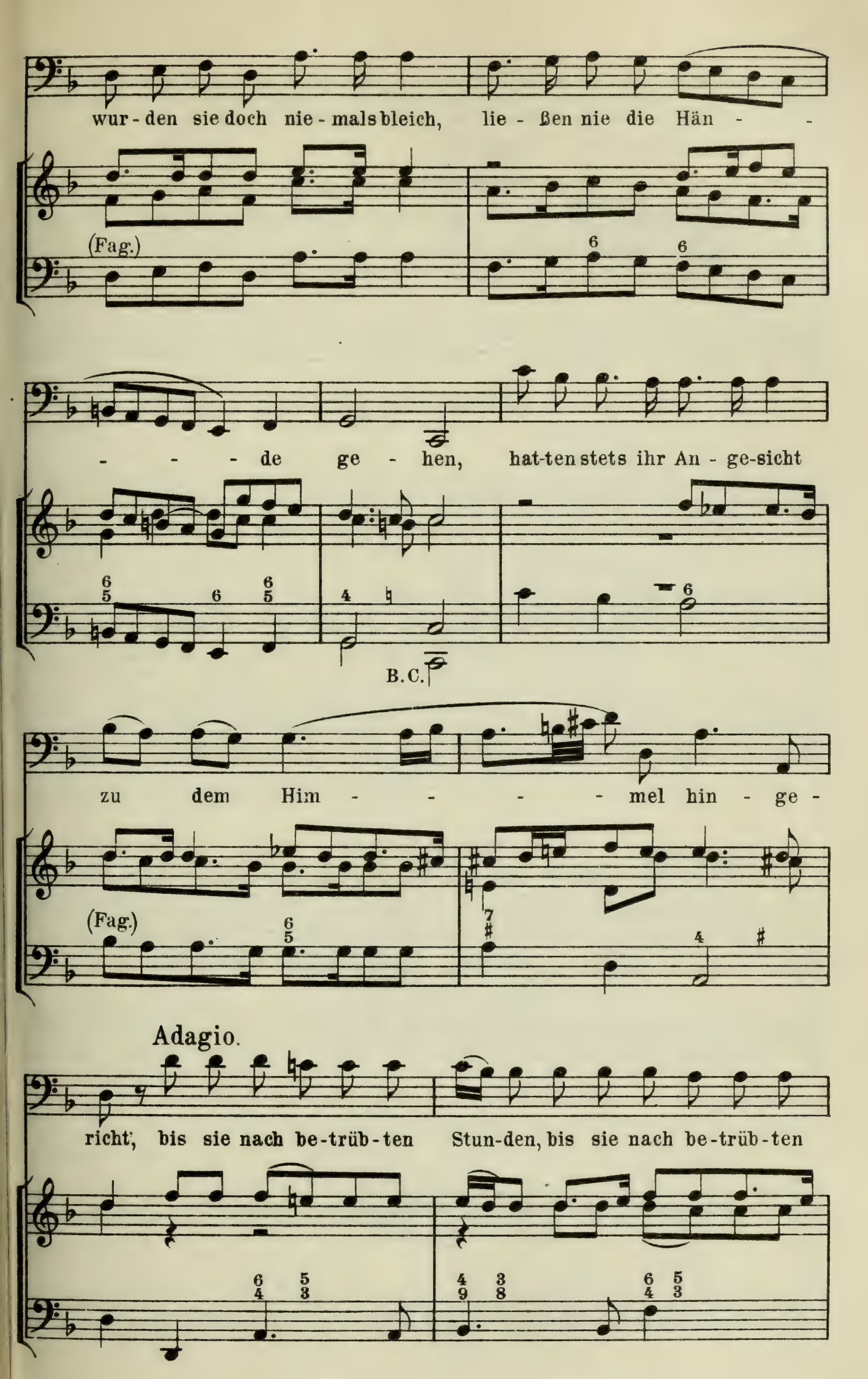




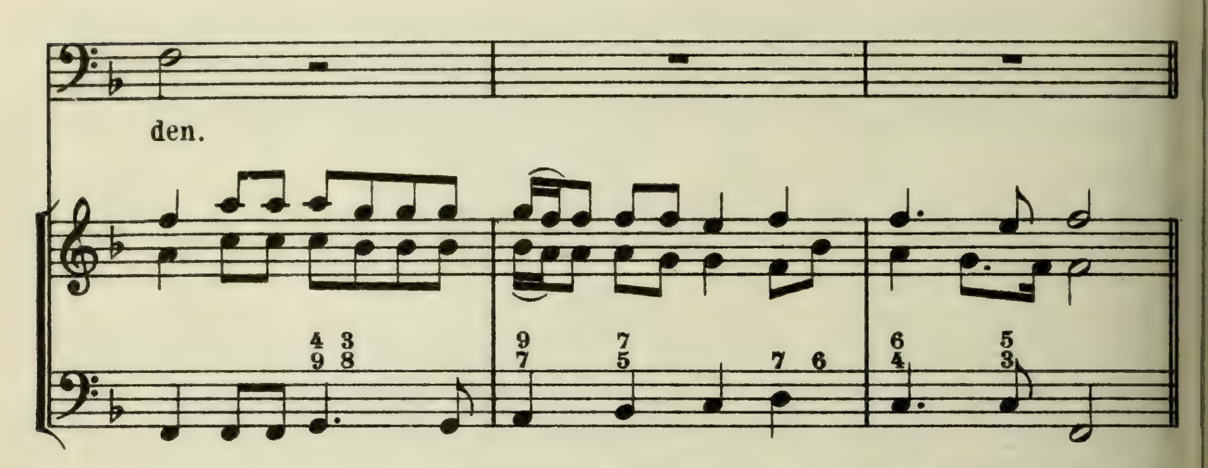
. Diese in der Kadenz aufeinander folgenden Septimen (resp. Sekunden) sind eine schon bei Heinrich Schütz auftretende Stileigentümlichkeit der Komponisten des 17. Jahrh.

No. 3. Baßarie aus der Kantate von 1704:
„Diese sind's, die da kommen sind aus großer Trübsal."




wur-den sie doch nie-mals bleich, lie-ßen nie die Hän - - - - - de ge - hen, hat-ten stets ihr An-ge-sicht
(Fag.)
B.C.
zu dem Him - - - - mel hin - ge -
(Fag.)
Adagio.
richt', bis sie nach be-trüb-ten Stun-den, bis sie nach be-trüb-ten





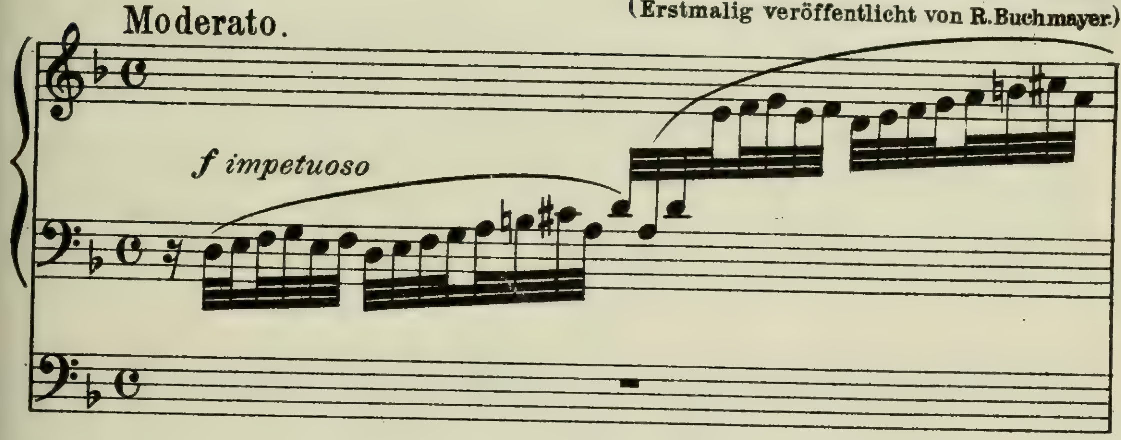
Folgt Chor II, der ohne Orchester beginnt:





Sonatina für Orgel.

Christian Ritter
(1683 – 88 Vicekapellmeister und
Kammerorganist am Hof zu Dresden).
(Erstmalig veröffentlicht von R. Buchmayer.)





Vorlage: Der Sammelband des Andreas Bach (Stadtbibl. Leipzig).

In der Vorlage ist das Stück auf zwei Systeme notiert, die Pedaleintritte sind r angedeutet. Die Tonart ist dorisch (ohne ♭) angegeben. Weder dynamische ichen noch irgendwelche Vortragsbezeichnungen sind vorhanden. Die Verlängerungs-gen zwischen Noten derselben Tonstufe fehlen häufig Die Taktstriche stehen nicht mer regelmäßig.

Grave.

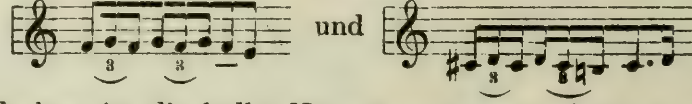
(Voll ohne Füllstimmen) *f*

Nebenmanual

Hauptmanual

[1]) Die Vorlage hat in den Unterstimmen links 2 ganze Noten: $\substack{a \\ d}$

[2]) u. [3]) In der Vorlage sind die Trillerzeichen vergessen. Ausführung etwa:

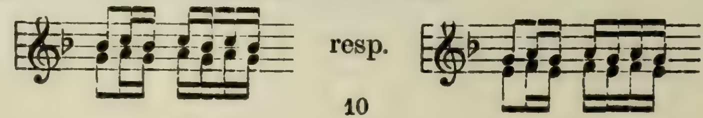


[4]) In der Vorlage ist die halbe Note a vergessen. Anstatt ⁓ steht *tr*.

[5]) Derartige willkürlich eintretende Füllstimmen finden sich in den meisten Orgelwerken aus der Zeit Ritters vor.

[6]) Die plötzliche starke Verdoppelung des A-durakkords ist vielleicht als ein Hinweis auf die folgende stärkere Registrierung gemeint.

[7]) Vorschlag für die Ausführung der Triller:



Moderato. *(alla breve)*

dolce

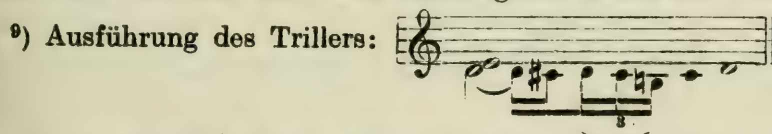
p sempre

(8′Register)

m.s.

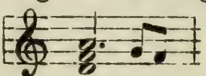
[8]) Die Vorlage hat das Tabulatur-Verzierungszeichen: ‖, welches hier jedenfalls den Mordent bedeuten soll. Der Herausgeber findet die Verzierung hier störend.

[9]) Ausführung des Trillers:



[10]) Die Vorlage hat auf den beiden halben Noten g und b des untern Systems Trillerzeichen, allem Anschein nach eine Willkürlichkeit des Schreibers.

[11]) In der zweiten Takthälfte fügt die Vorlage rechts noch die ganze Note f zu:

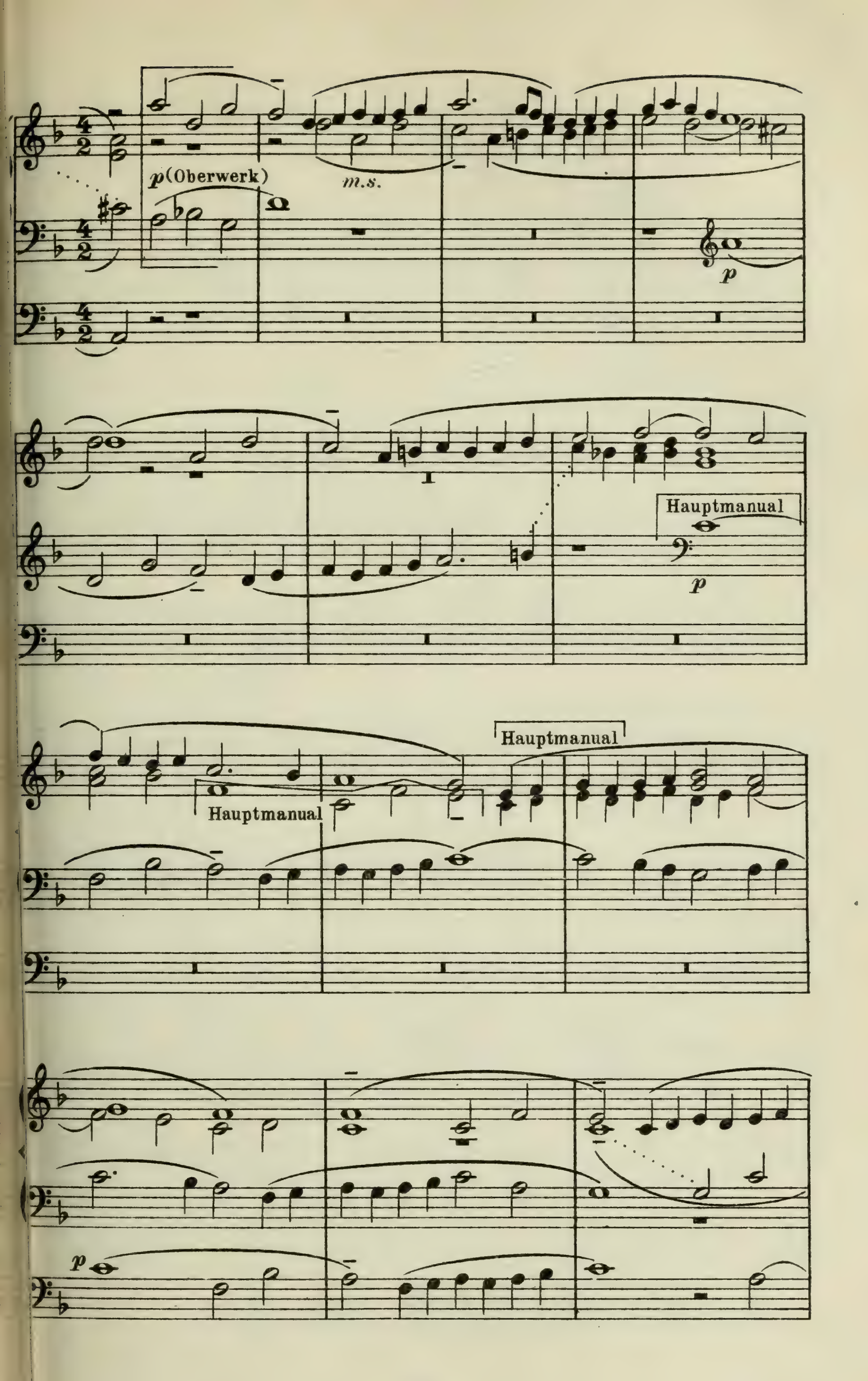


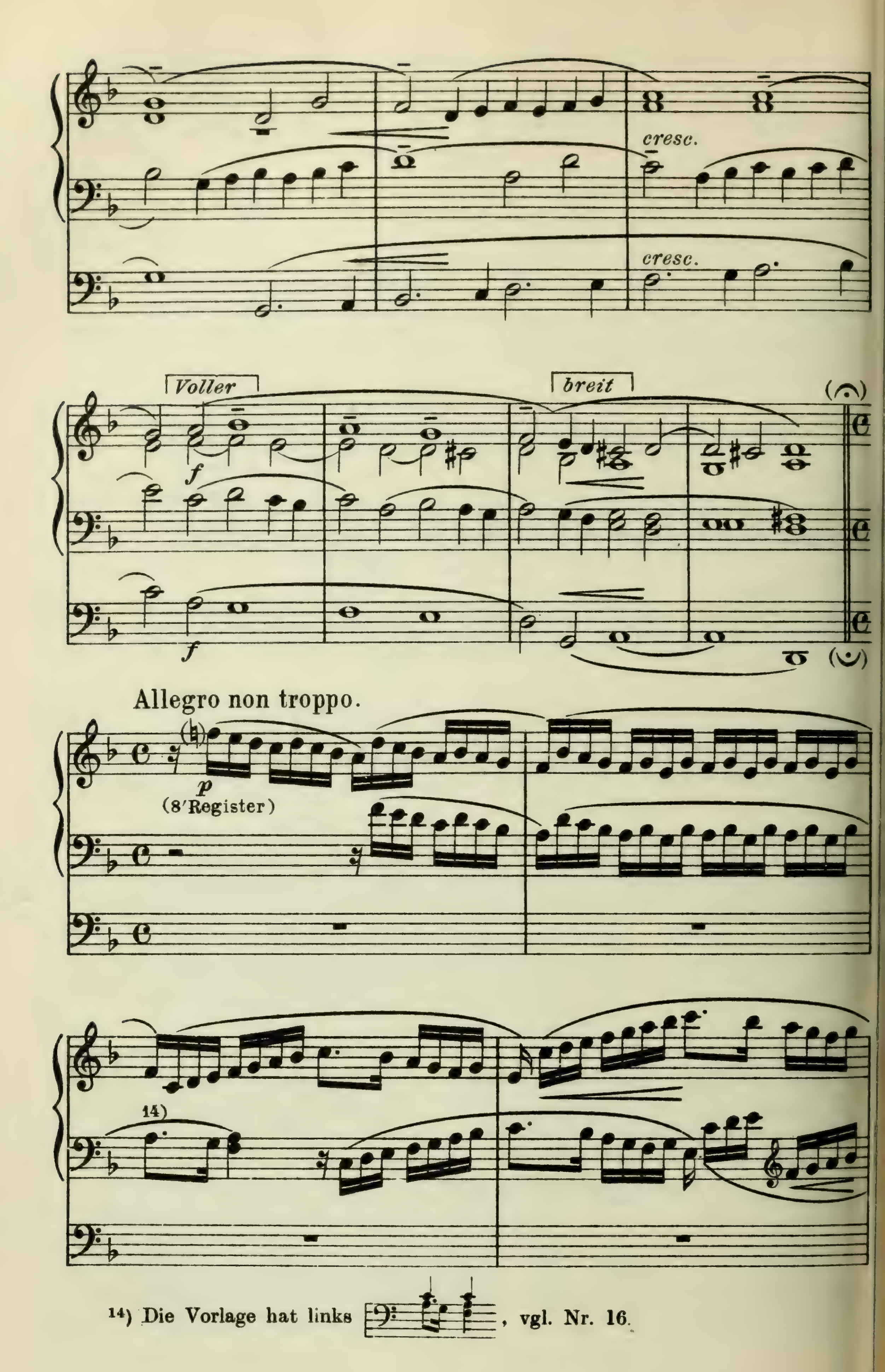


[12]) Auch hier hat die Vorlage in der zweiten Takthälfte rechts noch die ganz

Note c [musical example] In beiden Fällen sind die Zusätze sehr unschön.

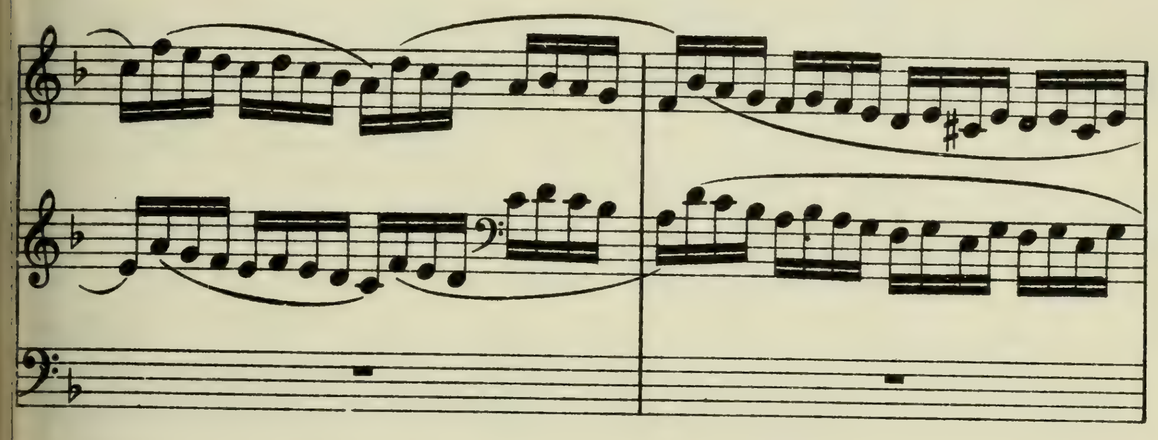
[13]) Diese Art von Quintenfolge ist in den Orgelwerken des 17. Jahrhundert bei vollstimmigem Satz keine Seltenheit.


p (Oberwerk)
m.s.
p
Hauptmanual
p
Hauptmanual
Hauptmanual
p



14) Die Vorlage hat links [music example], vgl. Nr. 16.



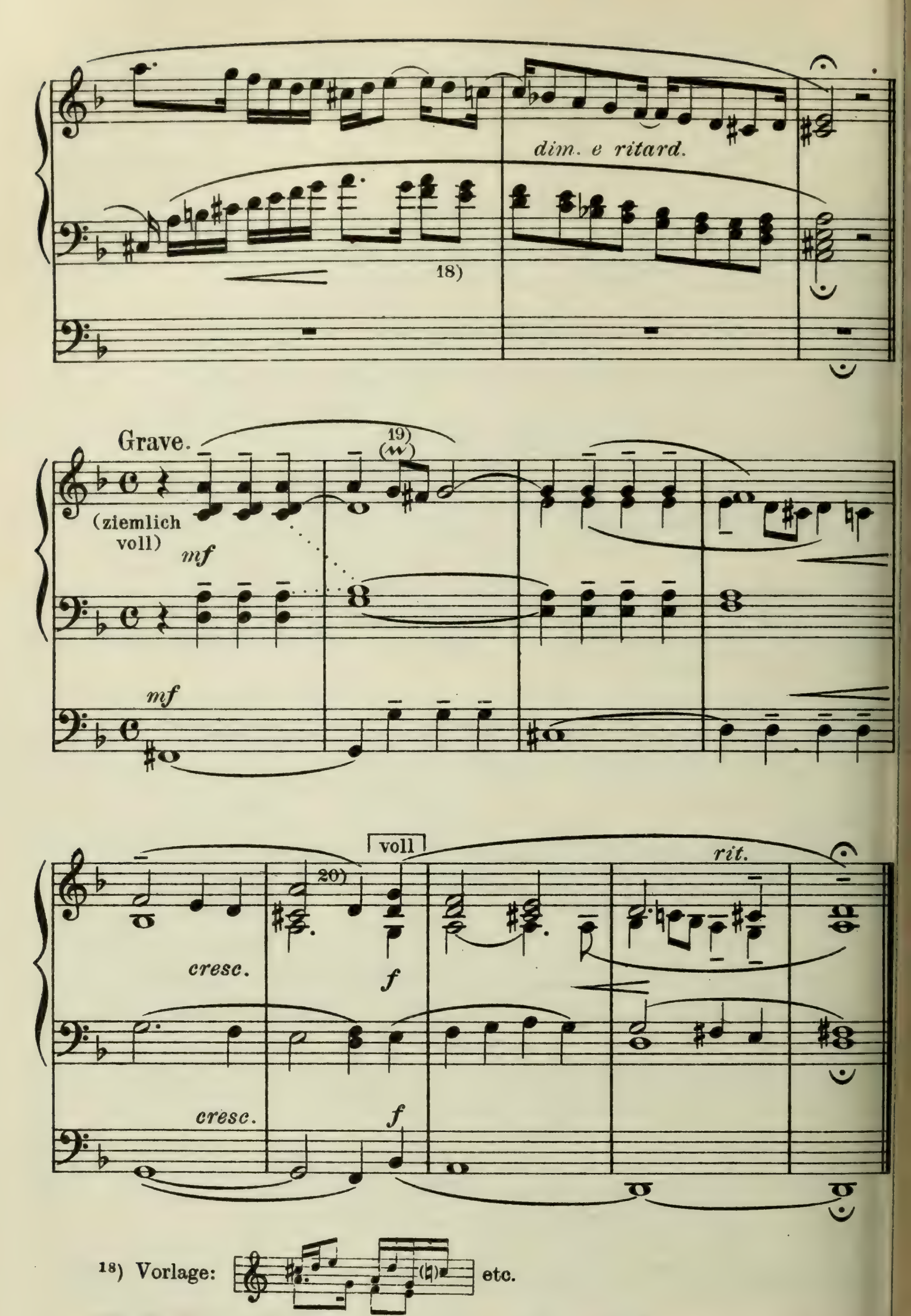




15) Vorlage: [music example] etc., vgl. unter Nr. 18.

16) Vorlage: [music example] Die dünnere Schreibart ist jedenfalls flüssiger und schöner.

17) Vorlage: [music example] etc. Die 3 oberen Sechszehntel sind versehentlich beigesetzt, siehe dieselbe Stelle weiter oben!



[18]) Vorlage: etc.

[19]) Die Vorlage hat über dem Achtel das Zeichen: *tr*, doch wirkt hier jed Verzierung verflachend.

[20]) Dieser Takt ist in der Vorlage korrumpiert.

Edward J. Dent (Cambridge).

A Jesuit at the Opera in 1680.

Of all branches of the art of music Opera is the one that is most closely connected with what the world calls Society. The world of fashion is little concerned with symphonies and quartets; some single pianist or violinist may become the rage of a season, but it is only at the opera that the student of manners may be sure of finding as much material for analysis before the curtain as behind. Ever since the days of Addison and Quadrio the opera has been held up to ridicule as a fashionable entertainment hardly worthy of serious consideration, in spite of the achievements of a Gluck or a Wagner, and it is not long since the epithet 'operatic', in England at any rate, carried with it something of the stigma of doubtful propriety associated with *Faust* and *La Traviata.* The serious historian of music can afford to laugh at the short-sighted pedantry of critics such as these; at the same time he cannot afford to neglect them, since it is just this close connection between opera and social life that should prevent him from studying the evolution of music as a phase of mental activity distinct and separate from all other human interests.

For the early history of opera, considered from the social point of view, the material is scanty, and it was a lucky chance that threw into my hands the little volume that forms the subject of this paper. A few years ago, I picked up on a bookstall in the main street of Siena a parchment-covered duodecimo, with the following strange title: | LA VERITA | MASCHERATA. | Si descriue il modo, con cui | vn Giouane Nobile si con- | -uertì à DIO. | In questa seconda Impressione arrichite [sic] d'vn copiosissimo Indice per commo- | dità de' Deuoti, che desiderano | approfittarsi. | DEDICATA | ALL' ILL.^{MO} SIGNORE, | Sig. Padron mio Col.^{mo} | IL SIGNOR | D. GIVSEPPE MARIA | TRIVVLTIO. | IN MILANO, | Per Giuseppe Ambrogio Maietta. | Con licenza de' Superiori.

The title is followed by a long and fulsome dedication addressed to Don Giuseppe Trivulzio by the publisher G. A. Maietta, dated 'Dalle mie stampe li 30. Genaro, 1681.' To this succeeds a second dedication addressed by the author 'A Voi Buon Pastore Giesù'; next, an address to the reader, signed by Gio. Giorgio Ortensio, who introduces himself not as the author, but merely as the editor of these confessions 'of a gentleman who wishes to remain anonymous.' From the official *Imprimatur*, or rather *Reimprimatur* which follows, dated 1680. Die 24 Maij. we learn that a previous edition of the work had been issued at Venice.

I have not succeeded so far in finding any other copy of this book either in the first edition or the second, nor have I been able to hear o any other work by Gio. Giorgio Ortensio. His name does not occur i the catalogue of the British Museum Library, nor in the National Libra ries of Rome, Naples, Florence, Milan or Venice. That the author wa a Jesuit I deduce from his special praise of the Jesuit schools, and fron the generally aristocratic, or the speak more bluntly, the thoroughly snobbis character of the whole story. Briefly summarized, the story, which is tol in the first person, is as follows. The hero, a young nobleman, is on a visi to a prince who is celebrating the marriage of a princess of his hous with the performance of an opera on a large scale. He falls in love wit the *prima donna*, and makes her acquaintance. The lady's husband i quite ready (for a consideration) to accede to any arrangement which th hero may find convenient; but the good counsels of a neighbouring abbo prevail, and the hero, after providing for the reception of the lady int a convent, retires himself into a monastery, where he remains in piou meditations for the greater part of the book. The opera however is de scribed with copious details, and although the story of the hero's love affair is too palpably edifying to be worthy of much consideration as ma terial for the social history of the period, a few extracts from this curiou work may throw interesting side-lights upon obscure points of musica development.

The oddly prolix heading to the first chapter shows us how charac teristic of the mental attitude of the period were the transformation-scene of the opera. 'Ad onore, e gloria della Santissima Trinità, io indegn peccatore racconterò quella gratia straordinaria, con cui il mio Dio in poc d'ora mi mutò l'intelletto sì fattamente, e la volontà, come appunto s muterebbe ad vno, che nato, ed alleuato in vn' oscurissimo fondo di Torre vscisse in vn momento alle vaghe viste d'vn Palazzo, e Giardino Reale.

We begin with a lively picture of the wedding-party and its socia distractions, from which we see that the elegant young Italian of 168 was not very different from the elegant young Italian of our own day

I.

'Era dunque il mese di Maggio, ed io miserabile sol' intento a pro cacciarmi spassi sensibili, era vscito con vna compagnia allegrissima d Caualieri, e di Dame ad vna Villa delitiosa, doue allora per godere il bell della stagione soggiornaua colla sua Corte fiorita, vn gran Principe. L cagione che c'inuitò ad vscire, fù vna famosa Comedia in Musica, che i vn posto boscareccio di quel Giardino doueua recitarsi, e a questo effett s'erano fatti venir da lungi i Musici, e le Cantarine più stimate che fosser

in Italia, per così solennizar gli Sposalitij d'vna Principessa di quella Casa. Allegrissimo fù il viaggio, e più allegro il termine; ed io tutto sollecito in seruir le Dame concorseui, andaua pascendo il mio genio col vedere, ed esser veduto, contentissimo come se toccassi il Cielo col dito, perche pareuami d'esser gradito, e spiccare sopra gli altri in quel dolce corteggio, che questo solo pretendeua in quella Corte, doue per esser forastiero io non haueua altro interesse . . . .

Giunti che fummo in Corte, e regalati, anzi dallo stesso Principe degnati di cortese riceuimento, come nobili forastieri, venuti à goder delle sue grandezze, vn pezzo ci trattenemmo in compire, e galantear' altre Dame, e Caualieri concorsi, con vn mio godimento sì grande, che pareua vbriaco; finche auuicinandosi l'ora della Comedia, fucci dato in quel boschetto ameno vn sito opportuno, da cui la più bella scena che si vedesse, era il nobile vditorio concorso, e massimamente le Principesse, con vna superba schiera di Dame attorno à loro, che per le gioie mischiate alla vaga capigliatura, e per l'attillatezza, e varietà de gli Abiti villarecci, pareuano vn compendio delle bellezze tutte del Mondo.

II.

Prima di cominciarsi l'opera, furono fatti correre intorno varij rinreschi d'acque regalatissime, di zuccari, e canditi, con liberalità pari alla randezza del Principe che fauoriua, nella qual fontione conuenendo mosrarsi più sollecito per seruir massimamente le Dame, alla rinfusa quà, là poste fra Caualieri, non posso dire quanto io mi pigliassi di spasso . . .'

The rest of this chapter is occupied with pious meditations, which eed not be reprinted here. With the third chapter the opera begins. t is evident that the author was not a musician, and was occupied more ith what he saw than with what he heard. We note that it was usual summon the audience with a flourish of trumpets, as at Bayreuth; we ay note also that silence was not expected of the audience until after e overture. The expressions 'calato il sipario' at the beginning, and evossi il sipario' a little furtheron leave us in some confusion as to whether e curtain was raised to exhibit the stage, or whether as in ancient Roman ys, it was lowered. It is probable that our author was led into error his recollections of Latin dramas, since most of the designs for Italian era scenery show us a curtain such as we have now. In spite of the tle and complete description of the opera, I have not been able to ideny it even with the assistance of M. Alfred Wotquenne: it is quite proble that the work was purely imaginary.

III.

‘Gia smaltiti con grande strepito, e con mille giocondi viva, i regali precorsi, daua vn lieto suonar di trombe il primo auuiso all’ vditorio, accioche ogn’ vno rimessosi a’ suoi posti, attendesse alla Scena; già dopo le trombe seguiua vn coro pieno d’ogni sorte di stromenti di musica, che rapiua al bel teatro e gli orecchi, e le menti; quando fattosi vn sommo silentio e calato il sipario, comparue vna vaghissima Scena, che trasse à sè col suo bello gli occhi di tutti. In fronte alla Scena staua scritto à lettere d’oro vn gran cartellone, che conteneua il titolo, ed argomento della Comedia, con questa sola parola, CLEOPATRA.

Era la Scena vn’ Alba nascente in Cielo sereno, à man destra vn mar tranquillo, sol alquanto increspato da vn zefiro soaue, quale à caso allora spiraua; à man manca la gran Città d’Alessandria, messa in vaga prospettiua di porto, naui, palagi, strade, torri, Faro, e popolo alla spiaggia, tutto intento a traffichi matutini; sopra tutto poi spiccaua in vn bel posto della Città il palagio della Regina Cleopatra albergatrice di Marc’Antonio, come quello ch’esser doueua la Scena più ordinaria di quella attione.

Nellô stesso tempo, che leuossi il sipario, corsero attorno in gran numero libretti, cōtenenti l’attione da farsi, stampata, e videsi aprire vna serena nuuoletta, che prima parue à caso collocata in quel Cielo. Da lei vscì vn bel carro tirato per Aria da due Colombe, & in lei vna Cantatrice, che rappresentaua Venere, sì ben vestita, che pareua appunto vna Dea. Cominciò costei con voce dolcissima il suo Prologo, consistente in dar mille lodi al suo Cupido, che le dormiua nel seno, sin che poi con vna galante arietta mutando tuono lo risuegliò, & ordinogli, che seco venisse à Cleopatra ad Antonio. Accettò Cupido l’inuito, e cantata à due voci con la Madre vna soave cantilena, hauente per intercalare vn certo versetto gratioso, stampò in faccia alla Madre vn dolce bacio, e ratto come vn fulmine, con vn dardo in mano, egli via sene volò, e la nuuola chiusasi, in vn subito sparue dal Cielo, e ’l Prologo si terminò.

IV.

Or mentre con molli suoni si diè campo all’ vditorio di respirare, non posso dir quì quali fossero gli applausi, e ben cred’ io, che piacer più giocondo non si possa aspettare dal Mondo. Ma io misero animale, à cui più soleua piacer ciò, che più era fangoso, restai sì preso da quella Venere cantatrice, che non sapeua nè parlar, nè mirare, ne pensare più ad altro . . . .’

We note again that the instrumental music between the acts, as in most Italian or English theatres at the present day, was regarded by the audience merely as a decorative background for their own conversation.

The rest of Chapter IV, as well as the whole of Chapter V, is taken up with religious meditations.

VI.

"Torno di mala voglia alla Scena lasciata, in cui allora immerse haueua le mie potenze. Chiuso il prologo, e fattasi vna ragioneuole pausa, cominciò l' Atto primo, coll' vscire vna nobil filuca à velo d' argento, e remi dorati, che pian piano accostauasi al Porto. Staua in poppa vn Vecchio venerabile, venuto ad istanza d' Antonio per indur la giouane Cleopatra à corrispondere ai di lui folli amori; e venendo con voce di basso raggiraua dolci incantesimi. Sbarcò, s' abboccò con Antonio, riceuè doni, promise gran cose; così col mostrarsi Antonio rinato dalla disperaione à migliori speranze, finì la prima Scena.

Nella seconda Scena comparue nel suo Palagio la bella Cleopatra, in abito da camera assai immodesto, con vn suo Nipotino di poca età per ome Tolomino, amato da lei assai, e destinato successore del Regno, con Berenice Madre di lui, già Moglie di Tolomeo, la più fida tra tutte amiche sue, che raccontando i danni recati da' Romani alle sue Case, esortauano ad hauerli sempre per nemici, e non mai acconsentire agli mori d' Antonio.

Nella terza il Mago con incanti in vna Selva domestica tirò Venere Cupido dal Cielo, e con vn sacrificio fatto loro, si fè promettere che uorirebbono gli amori d' Antonio; e questa fù la Scena, che più di tutti apimmi la mente, perche quella Venere troppo fissa mi staua nel cuore, l sentirla à parlare, or con vn molle recitatiuo, or con soaui ariette, mi onsolaua in modo, che tutto mi disfaceua di gioia, e diceua frà me, non i può essere Paradiso più giocondo di questo. Perdonami Dio caro, erche io era Pazzo. Ah beltà infinita, à chi ti paragonaua io, a chi ti osponeua?

Finì la terza Scena, e 'l cuor mi si chiuse, nè poteua gradir l' altre uantunque vaghissime, s' eran vuote dell' oggetto, à cui m' abbandonaua. scì Antonio, e con doni, e lusinghe accaparrossi nella quarta Scena vna onzella di Cleopatra, e da lei intese che la cagione di non essere corrisosto ne' suoi amori, era la Cognata, e 'l Nipotino di Cleopatra, che troppo ritirauano, e s' accordò, vna trama per leuarglieli d' attorno senza che se n' auuedesse, coll' occasione d' vna festa militare, che si faceua.

Seguì l' vltima Scena dell' Atto primo rappresentante vn' Amphiatro, in capo a ciù stauano le Regine da vna parte, e Antonio spettatre dall' altra; dentro Soldati che faceuano varij giuochi, finiti i quali ntonio fattosi à corteggiar le Regine si trattenne assai colla Cognata, Nipotino di Cleopatra, sinch' essa partita, obligolli à venir seco per der l' armata Romana, ed altre curiosità, e ciò faceua, acciò che il Mago

con qualche arte facesse intanto innamorar Cleopatra. Così con mille plausi, e voci di festa l' Atto primo restò terminato.

VII.

In tanto altri Nobili, presi all' hamo di quelle cantatrici, e massimamente di colei che rappresentaua la Cleopatra, erano non men di me anch' essi vbriachi, ed aggirandosi, come farfalle al lume, attorno alle Scene, cercauano miseri di dar pascolo alla lor miseria; fortuna mia fù, che per trouarmi in posto cospicuo, e d' ogni parte circondato da Dame, senza cui scommodo non poteua leuarmi, bisognò che mene stessi quieto al mio posto, e ben vi staua io come sulle spine, perche nel tempo di quella pausa haurei voluto ire à trouar la mia Venere, che tanto piaceuami, e con lodi, e con gratulationi, cominciare ad introdurmi in qualche corrispondenza. Ma poiche ò m' auuidi, ò sospettai, ch' altri entrati nella Scena far doueuano, ciò, ch' io bramaua, cominciai più che mai à stare inquieto, ad ardere insieme d' ira, d' odio, d' amore, d' inuidia, sì che nè pur badai all' intermezzo per altro bellissimo, e buffonesco, alla cui vista era il Teatro tutto in vn riso solenne, sol m' accorsi che l' intermezzo era di Satiri . . ."

The intermezzi at this period were hardly considered to belong to the opera. The Italians seem to have regarded dancing as something essentially comic and grotesque; we know from the libretti that the dancers were generally imported from France, and the scores show us that the composer of the opera very seldom troubled to write the ballet music himself. Gradually, however, we see the ballet become more closely connected with the drama. There had always been comic characters — the chief favourites being the stammering servant and the elderly nurse — in the Venetian operas; and in Scarlatti's "*Clearco in Negroponte*", as I have elsewhere described, the old woman, rather against her will, becomes involved in the dances of a party of blackamoors. The conjunction is seen perhaps at its best in Scarlatti's "*Odoardo*". Here the comic old woman (tenor) has already given place to the attractive soubrette (soprano), with the result that the comic bass, who was originally preceded by the page (soprano), now has to assume the essentially ludicrous character previously given to the old woman. Adolfo and Lesbina, the two *parti buffe*, are interrupted in their usual grotesque love-making by a troop of beggars, who in dumb show demand alms. Adolfo leaves the stage, and comes back to find the beggars dancing to a merry little gigue for violins in unison. He sends them about their business, and then sings himself a chaconne "La birba è un giochetto" — composed on a regular *basso ostinato*, but a great deal more lively than any northern example of this

dance. In the later operas there are many allusions to dances — minuet, bourrée &c. — in the songs of the comic characters, and a certain amount of comic dancing, e. g. in "*Tito Sempronio Gracco*" where they sing a minuet, and then "fingono di ballare"; but the regular ballet seems to have disappeared, or if it remained, it was quite separate from the rest of the opera.

VIII.

"Ed ecco, che terminato l' intermezzo de' Satiri con vna canzone burlesca, cantata da loro con certo intercalare, cangiossi la Scena in orrida grotta, adattata in forma di Tempio, nel fondo di cui vedeuasi vn' Altare rozzamente pulito. Quì il Mago con strauaganti cerimonie scongiurò i Spiriti, e da loro instrutto applicossi all' inuocazione di Cupido, e di Venere. Questi inuocati scesero dal Cielo, & al lor scendere aprissi d' alto la grotta, e in vn baleno si trasformò in vn molle giardino ricamato d' ogn' intorno di fiori. Questo parue à me il più bello dell' opera, sì perche in fatti la machina fù artificiosissima, sì perche riuscì in modo, che non poteua bramarsi di più, sì perche comparue sul suo carro, e scese à farsi veder tutta, quella Cantatrice, che così bene faceua da Venere. Molli, e lasciuette, (però frà i limiti del decoro) furono l'ariette, che si cantarono in questa Scena; la conclusione poi fù, che Venere, e Cupido, presa l' occasione di che Berenice, e Tolomino erano trattenuti fuori di Palazzo da Marc' Antonio in varij spassi, prendessero la lor forma, Venere di Berenice, e Cupido di Tolomino, & iti à trouar Cleopatra, mentre era sola, trà colle parole al di fuori, trà coll' occulta lor forza al di dentro, la rendessero inuaghita d' Antonio. Con che la bella Scena gratiosamente si dileguò . . .

IX.

Successe bensì la seconda Scena vaghissima, e fù il Giardino di Cleo-atra con in fronte il Palagio di lei. Vedeuansi d' ogni parte fontane ' acqua viua, che stillauano da grotteschi, e da Statue; labirinti di mirto ffigiato in amene figure; Arboscelli di rose, quali la stagione portaua, oriti; sopra il tutto vna Selva di Platani piantati con ordine, siche areua il Giardino del lusso. Quà entrò in abito domestico, ma aggius-ato, e vaghissimo così sola la bella Cleopatra, e tutta piena di sdegno ontro i Romani, si lagnò de' torti da lor fatti al suo Regno, e all' antica a Casa; indi con aria guerriera cominciò a scaricar contr' Antonio, che oco men di Rè comandaua al suo Regno, vna tempesta d' imprecationi roci, chiamando contro lui vendetta, or dal Cielo, or dall' Inferno. Sù uesto dire vscì dal Palagio Venere con Cupido trasformati all' apparenza Berenice e Tolomino, e prima secondando le di lei furie, andarono

pianpiano esortandola à dissimular le cose passate, à fingersi inchineuole ad Antonio, che tanto l' amaua, così poter ella più con finti amori, che con viua forza contro il Tiranno. Parue à Cleopatra opportuno il consiglio, perciò con essi ritirossi per diuisarne il modo più à minuto dentro la Selua, e la seconda Scena passò nella terza.

Questa fù intrecciatissima. Rappresentaua l' Armata Romana attendata in vn gran Campo in vista della Città; in faccia staua vn superbo padiglione con vna mensa alla reale imbandita. Interlocutori furono vn' Ambasciatore di Tigrane Rè d' Armenia, che richiedeua Berenice la Vedoua per Isposa del suo Rè; Liuio Capitan generale d' Antonio, innamorato della medesima; Antonio instigato dall' amor di Cleopatra à conceder Berenice all' Armeno, acciò che ita lungi d' Egitto, non allontanasse Cleopatra da lui, e ritirato dalla ragion di Stato, acciò che l' Armeno vnito à gli Egittij, non fosse troppo possente, Berenice, che simula di corrispondere a Liuio, per inimicarlo ad Antonio, Tolomino regalato dagli Armeni, e che sò io? Assai varia fù questa Scena, e finì col sedersi alle Mense, in cui il Mago dato bere à Berenice, e Tolomino vn liquor soporifero, essi pian piano cadero in braccio al sonno, massimamente conciliato da vna Musica, che prima allegra andò insensibilmente declinando in tarda, molle, e allettatiua à dormire.

Antonio pure mezzo vbriaco s' addormentò, e ciascuno da' suoi Serui, od Ancelle fù portato sulle braccia à giacere, con che molte Scene in vna si chiusero."

The plot, as we see, is indeed *intrecciatissima*! I wonder if the authors of those operatic handbooks published for the edification of the American colony in Dresden could have summarized it any more concisely than our Reverend Padre Ortensio. Yet there is not a line of his description that will not recall to us some familiar scene from the scores of Cavalli and Scarlatti. It is curious to note that our virtuous author sees nothing odd in the spectacle of Antony and Berenice, Livius and Tigranes being simultaneously carried home to bed dead drunk, whilst we can see nothing lascivious in the delicate melody of such composers as he might have wished to censure. But of course "they were within the limits of propriety", for our worthy Jesuit would never allow that downright wickedness could be encouraged at a princely court. Indeed, at the beginning of the next chapter the hero confesses that he and his friends found the actors cold, and would have wished "che i recitanti fossero più sporchi, che le dimestichezze amorose si rappresentassero più al viuo". It must not be forgotten that the hero, like the hero of Tolstoy's "Kreutzer Sonata" is purposely represented as a man in a morbidly overwrought condition of sexual excitement.

X.

"... Ed ecco appunto la Scena quarta bramata: Cleopatra nel suo Gabinetto con il finto Tolomino, e vero Cupido in braccio, tutta intenta ad accarezzarlo come il tanto à sè caro Nipote, e la finta Berenice, che le sedeua à canto, e pian piano l' accendeuano in amore d' Antonio. Quì a Venere mascherata cantò con tanta gratia, e suonò insieme s' vn liuto vn' arietta lasciua, con cui inuitaua Cleopatra à darsi al bel tempo, che vn sasso cred' io si sarebbe intenerito ad amori lasciui, e vedeua il Teatro utto così inteso à quel soaue veleno, come se dalla bella bocca di colei tillasse il Cielo liquefatto in piaceri, tutti erano gli sguardi, e gesti, co' ui auuiuaua le ben tessute parole, parole che si fisse mi restarono alla nemoria, che mai più me ne son potuto dimenticare, e potrei ancor dirle e non fosser troppo degne d' oblio ..."

XI.

"L' vltima Scena di quest' Atto fù Berenice addormentata in vn letto a Campagna sotto vna tenda, cui in sogno apparue Venere, e le fè vedere ı bellissima prospettiua Tigrane maestoso sul suo Trono, & amabile oltre nodo, glielo promise per Isposo, l' accese di lui, dissele ch' il modo d' otenere vn si gran Rè, tutto pendente da' cenni d' Antonio, era accappaarsi la volontà d' Antonio con procurar che Cleopatra gli corrispondesse ı amore; Sparì Venere, destossi Berenice, e vscendo in voci, in cui non spiraua ad altro più ch' al sognato Tigrane, si propose d' vsare ogni rte per sedur Cleopatra. Così il secondo Atto restò terminato, cui successe vn lieto intermezzo; oue si vide il fauoloso Atteone ire à caccia di ere in vn' orrido bosco. Corsero cani, cerui, tigri, leoni, pantere, e altri nostri seluaggi, finti al viuo in vaghissimi modi, sinche apertasi l' vltima cena, videsi in lontananza dipinta Diana con le sue Damigelle lauarsi in ı bagno, la pittura era assai immodesta, ed io animale sol mi doleua, he posta per decoro in lontananza, non si lasciasse discernere quanto io amaua; Quiui il giouane Cacciatore deposto l' Arco, e lasciato il pensiero caccia, tutto si diè à vagheggiar Diana, e sue Ninfe, cantando in tenore na canzone proportionata à ciò che faceua, sinche à poco à poco scemanosi la voce si cangiò in ceruo, e sì coperta fù l' arte, con cui gli nacquero corna in capo, s' aguzzò il muso, e cadde con le mani conuertite in edi di Ceruo, che nè pur ora sò, come mai si facesse sì bella apparenza, quale in lontananza parue naturalissima.

Era già caduto il Sole, e della nobil Comedia due soli Atti gli più eui s' erano rappresentati, quando il Principe, e le Principesse seco nsigliatisi alquanto, ordinarono si lasciasse cadere il sipario; e fecero e all' vdienza, che il dì seguente si sarebbe proseguita l' opera doue

lasciauasi, perche non era opportuno il proseguirla in quel luogo di notte. Io dunque tutto pieno di quelle specie, che daua il Teatro, tutto tenero delle cose e molto più della Venere vista, sol per creanza mi trattenni à seruir le Dame, con cui era venuto, che del resto il cuor mio era portato à corteggiar giù del palco la Cantatrice, non ancor conosciuta nell' esser suo. Ma per quanto bramassi non l' ottenni allora, mercè che 'l mio Dio con mill' altre distrattioni vanissime, mi tolse da quella, che per me sarebbe stata vn veleno mortale."

It is not till an hour later that our hero and his friends are able to get to an inn for supper; and there they hear the terrible news that the princess on the eve of her marriage has been taken ill, and is dying. The festivities come to an abrupt end, and the hero retires with one of his friends to pass the night at a neighbouring monastery, where they obtain hospitality from the abbot, a relative of the narrator. After a night of horrible dreams and religious meditations, occupying several chapters, they learn that the princess is in a fair way of recovery, so that there in some hope of the opera being continued. The whole party, guests and musicians alike, agree to wait a few days until the festivities can be resumed, and to pass the time, the ladies and gentlemen propose to spend the afternoon at the house where the actors are lodged. The singers receive them with all courtesy, to the sound of "Cimbali, Liuti, e Canzonette scelte", and our hero is delighted to find first that his Venus is a respectable married woman, and secondly that she shows a very decided partiality for him. The next morning he meets the singers again at Mass, and makes himself particularly agreeable to the lady's husband. The abbot advises him not to go to the opera any more; and although after dinner the husband calls to invite him to a place on the stage where he may both see the opera and talk to the singers, he declines, preferring the discourse of the abbot. He is however obliged to return to the opera at the request of a lady belonging to his party, who requires his escort. Being late and the theatre being quite full, his host the Duke sends an official to find a place for him.

"Con questi moti d' animo guingemmo appunto in tempo, che rinouatisi già i regali della volta passata, e dato il segno colle trombe, e co' Musici, cadde il Sipario; ed io da lungi vidi la nobile scena d'vn fiorito orticello, ed in lui Cleopatra con Venere, e Cupido mascherati da Berenice, e Tolomino, i quali dopo poche parole lasciata all' improuiso la maschera comparuero per quei ch' erano, e appena comparsi, Venere in vna nuuola rapita in alto dileguossi dagli occhi, e Cupido dati con artificio ingegnoso più suolazzi quà, e là per l'aria della Scena cantando, tolse al fine dal suo carcasso vna gentil saetuccia, e a Cleopatra ch' attonita a simil vista

restò come in estasi, la scoccò nel seno bianchissimo. Ciò che dicessero io non intesi, sì perche non m' applicai per intendere, sì perche erauamo sì lungi, che sol morto giungeua il suono della vina voce à quell' vltimo luogo.

Il Sargente di sua Altezza, che mi conducea, molto fè, molto sudò per aprirmi il passo frà le folte turbe, che coronauano il Palco per ogni parte, ma era sì densa la moltitudine ch' ogni sforzo di lui restò vano. Egli dunque inquieto, per quanto io cercassi d' acquetarlo, giacchè non potè per di là introdurmi più addentro, m' importunò che 'l seguissi sin' à vn posto doue potessi esser visto dal Duca, senza dirmi qual fosse tal posto; Mi tolse così di là, mi fè uscir dalla Corte, e girando per la Città mi condusse al fine à vna porta secreta per donde entrauano gli attori, e rispondeua al fondo del giardino del Corte. Quiui non v' era altri, che vn corpo di guardia di pochi Soldati, con ordine di non lasciar ch' alcuno, chi si fosse entrasse per là, ed in fatti pochi tentarono d' ottenere l passo, e nissuno l' ottene. Parlò colle guardie il mio condottiero, ed esse vdito l' ordine di sua Altezza, m' introdussero dentro i rastelli, indi fattomi aprire il portello, mi trouai senza saperlo tra' Recitanti dietro alle Scene, in vna parte assai più libera, doue stauano le donne cantatrici attendendo il suo tempo: quì fattami portar vna seggiola, mi fè sedere n vn posto, onde poteua esser visto dal Duca, e veder tutto, perche vicino alla sboccatura della Scena ch' è sù l' orlo del Palco. Siche quel, che volli fuggir la pioggia, mi trouai nella neue più fina."

Our hero, who, as we noticed in an earlier chapter, was generally quite as anxious to be seen and admired himself as to see and admire, now finds that his place on the stage (in the wings close to the proscenium) makes him embarrassingly conspicuous.

XIII.

". . . Sì che della Scena assai curiosa poco vidi, e meno sentij, sin che nì quell' Atto terzo con vn duello trà Liuio, e l' Ambasciator di Tigrane, ù 'l più bello sciolto da Berenice, à cui da ambidue i riuali consegnate e spade calossi il Sipario.

Haueua io indosso vn vngarina (Abito allora assai vsato da' Nobili estiti di viaggio) di scarlatto finissimo, e tutta ricamata d' intorno à rami d' oro assai vaghi, col Talì della stessa liurea, e fatto m' haueua llora per venire à queste feste tal' Abito.

M' accorsi d' esser in posto troppo visibile, e che al vedermi quiui auerebbero altri potuto scandalizzarsi, quasi fossi pazzo delle cantatrici, ne quiui vedeuansi. Mi ritirai dunque alquanto più addentro per esser en visto, e meno vedere, ma infatti per fuggire Scilla, inciampai in Cariddi.

Erano quiui sol quattro, ò cinque Caualieri di quella Corte custodi del palco, e ben m' auuidi esser lupi custodi di pecore, tante furon le tresche, che con le cantatrici faceuano, massimamente due di loro, vn de' quali era tutto della Cleopatra.

Sotto pretesto d' acconciarle gli habiti intorno, erale colle mani or sù 'l volto, or al seno, or alle spalle; e la stessa libertà s' vsaua d' altri, ma non con vn tal languire nell' apparenza, verso la Berenice; sol la Venere ancorche in abito qiù lasciuo dell' altre due, staua più sù la sua, e ritirata in disparte non daua luogo à que' Mosconi d' esser sì liberi; non però poteua mai tanto fare, che dell tutto, almen da' motti fosse esentata.

XIII.

Osseruommi essa in tutto quel tempo, e visto, che io quasi badassi sol alla Scena, staua assai più modesto de gli altri, e se ben le vsai ogni cortesia, non mai mi fissai à mirarla più libero, pianpiano mi s' accostò, e quiui stette buona pezza con molta modestia, nè altri ardirono di molestarla per rispetto di me, quiui portato per ordine del Duca . . ."

He is divided between flirtation and devotion, and consequently pays but little attention to the opera.

". . . Raccommandaua à Voi Dio mio, e lei e me, e perche fosse efficace la mia preghiera, mi mortificaua quanto poteua, si che del bell' intermezzo, in cui si rappresentò il rapimento di Europa, l'arriuo di Cadmo in Beotia, l' vccision del Serpente, gli huomini nati dai denti del Serpe seminati, e 'l lor combattimento, che fù vaghissimo sino a sentirsi vn plauso insolito di tutto, il Teatro, nulla vidi, nulla sentij, perche Voi mio Dio con oggetti più degni m' occupauate il cuore, e 'l pensiero.

Due buon' ore stetti io in quel posto, e quiui stette sempre quieta la Venere, tornandoui subito, dopo che fatta la sua Scena rientraua di dentro, e perche era in sito, che non poteua esser molto osseruato, mi ritirai dentro me, nè mi lasciai diuertire dai vaneggiamenti d' Antonio, dalle gelosie di Liuio, dall' arriuo superbo del Rè Tigrane, da vna machina con cui il faro s' aprì, e vomitò in Mare vn' armata di naui, dall' intermezzo vltimo nobilissimo, in cui si rappresentò la guerra de' Giganti coi Dei, nè dall' vltima Scena, che finì collo Sponsalitio d' Antonio, e Cleopatra, di Tigrane, e Berenice, e vn gran sacrificio al Tempio di Venere, comparsa cò 'l suo Cupido bellissima in aria in vn' gran Trono. Tutto lasciai correre, sol per forza sentij alcune ariette, che troppo mi piacquero, del resto in cambio di dilettarmi in que' spettacoli ripensaua alla lor vanità; e diceua frà me, che sarà questa sera di feste si belle? Ah che poco d' ora ingoia il tutto, e altro non resta del gustato, ch' vna triste memoria, *ecce mundus transit, & concupiscentia eius;* ecco, che viene l' Eternità, viene Dio, e l' huom non vi pensa: *beati qui parati sunt occurrere illi.*"

"Finì quando piacque à Dio quell' opera" — at last the opera is over. The hero has made so good an impression on Venus, that she asks him to arrange a rendez-vous at which she may speach to him privately. He jumps down from the stage into the audience, takes leave of his ducal host, jests merrily with his friends over the adventure, aud hurries off to consult the abbot. The abbot is quite in favour of the plan, and when the lady's husband calls for an answer, offering to take the hero to their odgings at once, is sharp enough to suspect a trap, and suggests instead that he meeting should take place early the next morning in the chapel of the nonastery. The hero retires for a night of agonized meditations, followed n the early morning by a vigorous application of the instrument known n High-Church circles as a "discipline", and thus fortified, goes to the hapel to meet his Venus, whom we must now call by her proper name, ecilia. The rest of the story is curious, but is too obviously moral in ts intention to be a trustworthy record of a *virtuosa's* career. Cecilia in-orms our hero that she had originally wished to enter a nunnery, but ad been forced by relatives to marry this actor, because he was willing o take her with no dowry beyond her voice. "Essere stato il Marito ffatturato con lei, si che al sol toccarla restaua qual sasso, e perciò essa ssere ancora Vergine. Hauere il Marito volto altroue i suoi amori, con inta passione, che ad vn' altra daua quanto le veniua alle mani, e già ' haueua due Figliuoli. Di me, poi disse, sol si serue, perche gli gua-agni, e 'l guadagno tutto và à finir nell' Adultera. Egli m' ha più volte enduta, e in Venezia, dou' era stato à recitar ne' Carneuali passati, e ı Bologna; ma Dio per sua mercè m' hà preseruata, perche non hò mai oluto acconsentire à persone d' alto affare, à cui mi cedeua; e ciò con inta sfacciataggine, che fino con battermi, ei mi volle sforzare al con-nso; tutto per cauar da gli Adulteri qualche interesse." For this reason ie has applied to this noble-minded young gentleman in the hopes that may be able to rescue her from the clutches of so monstrous a hus-ind. Rescue her he does, with the help of the abbot; but the end of ie episode is quite unromantic. A chaperon is provided who elopes with gnora Cecilia into a convent, while her contrite adorer after paying e husband's bill, retires himself into his cousin's monastery. There he vides his time between devotional exercises, the pleasures of the chase or the abbot is a gentleman and a sportsman), and the study of history id geography. The opera, with its *ariette lascive*, has no more interest r him, and from this point, although we are not yet half-way through s autobiography, he ceases to have any interest for us.

F. X. Mathias (Straßburg).

Thematischer Katalog der im Straßburger Münsterarchiv aufbewahrten kirchenmusikalischen Werke Fr. X. Richters (1769–1789).

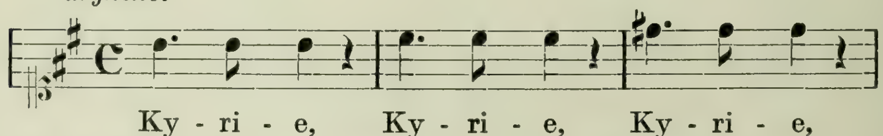
Zu den zahlreichen und großen Verdiensten, die sich der mit der vorliegenden Festschrift bedachte Jubilar um die Musikforschung erworben hat, gehört auch das der wahren musikhistorischen Würdigung der pfalzbayerischen Schule, deren Senior Franz Xaver Richter seinen Lebensabend (1769—1789) als Kapellmeister am Straßburger Münster verbrachte und daselbst ein reiches kirchenmusikalisches Repertorium hinterließ. Ein Straßburger Freund und Verehrer des gefeierten Herolds Richterscher Kunst könnte darum wohl kaum einen passenderen und allseitig willkommeneren Beitrag zu dieser Jubiläumsgabe bieten als den vollständigen thematischen Katalog der über hundert gegenwärtig noch im Straßburger Münsterarchiv verwahrten kirchenmusikalischen Werke Richters.

Wenn an der Aufstellung dieses Katalogs mit dem Unterzeichneten noch andere Straßburger Freunde und Verehrer des Gefeierten, wie M. Vogeleis, sich beteiligten, so erhebt dies den Wert der Gabe über die Schranken des Individuellen und Privaten hinaus in die Sphäre einer willkommenen orts- und landesgeschichtlichen Solidarität hinein und mindert damit entsprechend den Abstand zwischen dem Dargebotenen und dem Darzubietenden.

A. Messen.

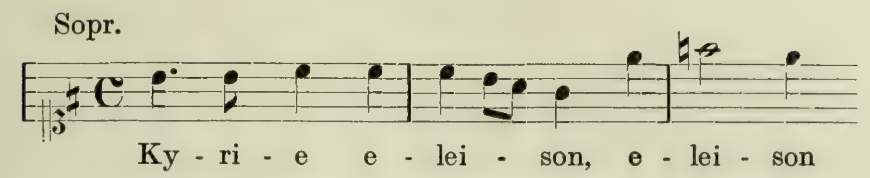
1. *Nr. 1. Messe de Dimanche et Fête à*
   S. A. T. B.
   Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabaßo con Fagotto.

   Sopr.
   Larghetto.



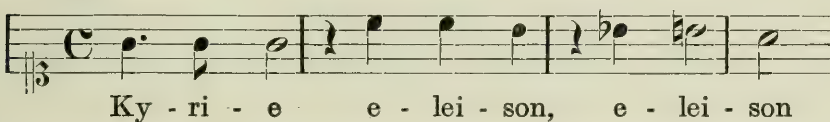
   Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochquart.

2. *Nr. II. Messe des Dimanche et Fête.*
   S. A. T. B.
   Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen vorhanden, ausgenommen Orgelstimme.

Nr. 3. Messa Solenne
con Trombe et Timpani.
2 Trombe toni C, Timpani in C, Oboe 1 u. 2, Violino 1 u. 2, Violetta, S. A. T. B.
Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotti.



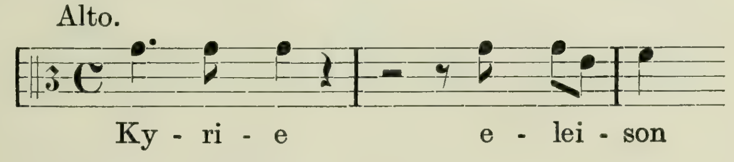
Partitur komplett — Stimmen vorhanden ausgenommen: Corno 1 u. 2, Tromba 1 u. 2, Organo — Hochquart.

Nr. 7. (petite messe) Messe des Dimanche et Fête.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello et Contrabasso et Fagotto.



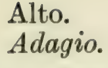
Stimmen komplett — Partitur komplett — Querquart.

Nr. 2. Messa a 15 voci.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Tromba 1 u. 2, Timpani, Alto Viola, vervollständigt durch Clarini 1 u. 2, Organo con Violoncello Contrabasso et Fagotto.



Partitur und Sopran fehlen.

Nr. 2. Messe des Dimanche et Fête à
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.





Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochquart.

7. *Messe.*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Viola, Oboe 1 u. 2, Corni di Cacci, Clarino 1 u. 2, Timpani in C, Contrabasso con Violoncello et Fagotto.

Alto.
Adagio.



Sopran fehlt.

8. *Messe de Noel:* en Pastorelle a 15 voix.

S. A. T. B.

Violino 1 u. 2, Flauto 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Tromba 1 u. 2, Timpani, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



Stimmen und Partitur komplett.

9. *Nr. 10. Messa à 8 vocibus.*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Alto Viola, 2 Oboe per rinforza, Organo, Contrabasso con Violoncello et Fagotto.

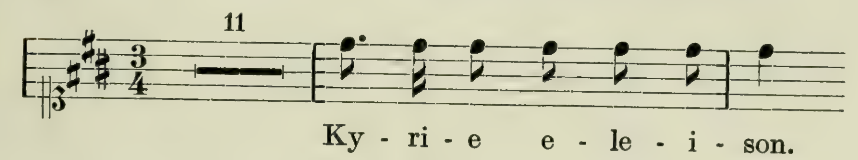
Nr. 4 in A-moll.



Partitur komplett und doppelt — Stimmen komplett — Querquart.

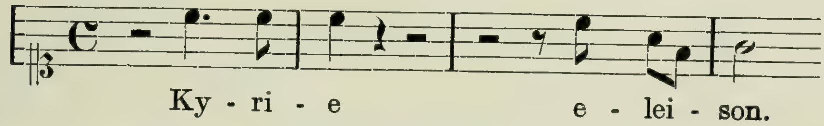
Auf dem Titelblatt der einen Partitur (Nr. 15): Dédiée à Leurs Altesses Serenissimes et Excellences Messeigneurs Les Grand Prêvot, Grand Doyen, Chanoines, et vénérable Chapitre de l'Eglise Cathédrale de Strasbourg Par leur très humble Serviteur F. X. R. Directeur de la Musique.

10. *Nr. 12. Messa in A Magiore:*
con Corni et Flauti traversi.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Flauto traverso 1 u. 2, Corno 1 u. 2 toni A, vervollständigt durch Clarinetti 1 u. 2, Trompettes, Timpani, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



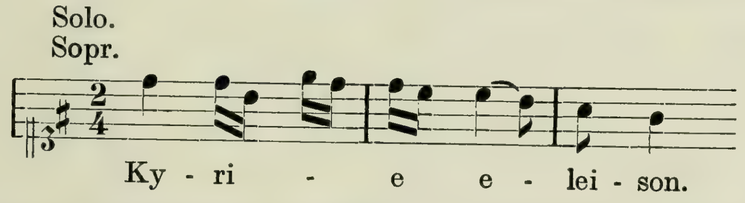
Partitur und Stimmen komplett.

1. *Messe de Dimanche et Fête.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto. Unter den Stimmen statt Oboe 1 u. 2: Clarino 1 u. 2, statt Corno 1 u. 2: Tromba 1 u. 2, statt Alto viola: Viola di braccio.



Stimmen komplett — Partitur fehlt.

2. *Messa Pastorale.*
S. A. T. B.
Due Violino, Due Flauto oblig., Due Corni, Due Tromba, Timpani, Alto: Organo con Violoncello, Contrabasso Fagotti oblig.



Partitur und Stimmen komplett — Querquart. Kopist Moser.

. *Nr. 18. Messe breve à 8 voci.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Viola, Organo col Contrabasso et Violoncello con Fagotto.

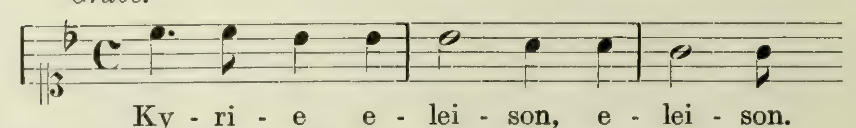


Partitur und Stimmen komplett.

14. *Messa.*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Violetta, Flauto, Clarinetto 2 in B, Clarini in Fa, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 toni F, 2 Corni di Caccia per Rinforza, Timpani in Fa, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



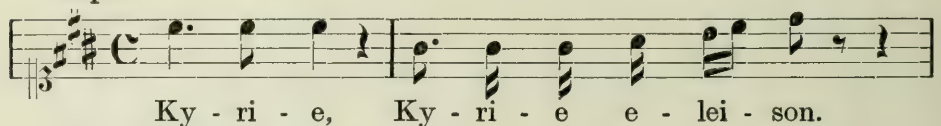
Stimmen und Partitur komplett — Hochquart.

15. *Messa Toni A*

con Flauti traversi et Corni di Caccia. (So der Titel auf dem Umschlag). Messa hyemalis a 12. (So der Titel auf dem Titelblatt).

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Violetta, Flauto traverso 1 u. 2, Corno 1 u. 2 toni A, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett und doppelt — Hochquart.

16. *Messa à 15* (auf dem Einband Ceciliana).

S. A. T. B.

Violino 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in la fa, Due Trombe con Timpani in E la fa, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

Sopr.

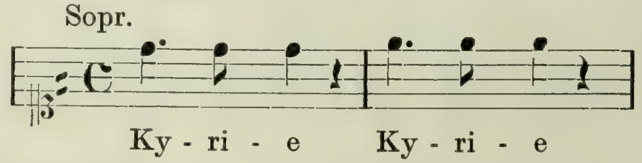
Ky - ri - e e - lei - - son.

Partitur und Stimmen komplett und doppelt. (Auf der einen: Lauterbourg 3e année). — Hochquart.

17. *Messe.*

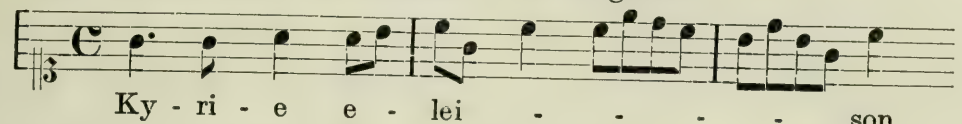
S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 toni G, Contrabasso con Violoncello et Fagotto.



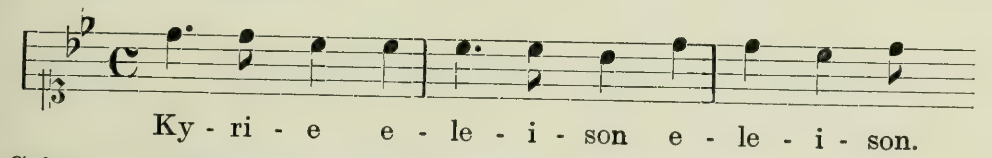
Stimmen komplett.

18. *Nr. 27. Missa Hyemalis a 12 vocibus* (auf älterem Blatt Messe des Grandes Fêtes avec Timballes et Trompettes Nr. 5).
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, 2 Corni di Caccia toni C, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett.

19. *Nr. 19. Messe des Dimanche et Fête.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



Stimmen vorhanden, ausgenommen: Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Orgelstimme.

0. *Nr. 16. Messe des Dimanche et Fête à*
S. A. T. B.
Violino 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.

Sopr.
Adagio.

Ky - ri - e e - lei - son.

Partitur und Stimmen komplett — Hochquart — Unter den Stimmen findet sich auch: Corno 1 u. 2 toni A.

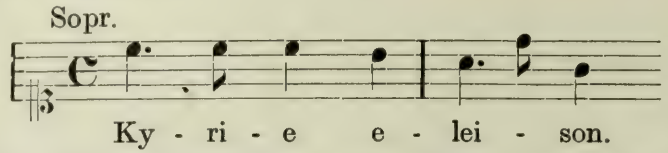
1. *Nr. 12. Messa 12 voci.*
S. A. T. B.
Con Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett — Querquart.

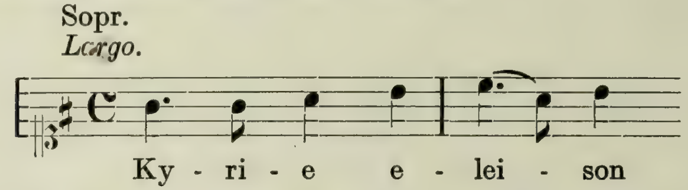
2. *Messa à 15 voci.*
S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, 2 Corni di Caccia toni C, 2 Trombe toni C, Timpani in C, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



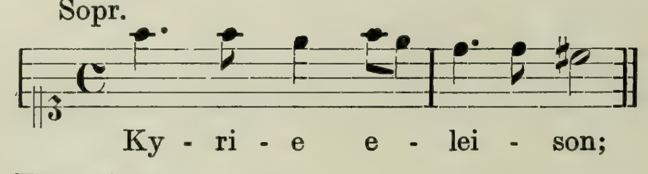
Partitur doppelt und Stimmen komplett und teilweise doppelt — Querquart — Unter den Stimmen findet sich noch Clarino 1 u. 2.

23. *Messe de Dimanche et Fête à*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello Contrabasso con Fagotto.

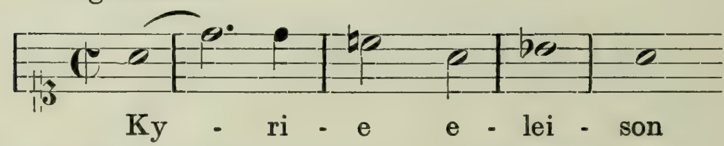


Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochquart.

24. *Nr. 14. Missa Hyemalis à 10.* (Auf dem älteren Zettel, der nachträglich aufgeklebt worden, steht: Messe des Dimanche et Fête.)
S. A. T. B.
Violino 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello Contrabasso con Fagotto.



Fugenthema.



Partitur und Stimmen komplett — Hochquart.

25. *Nr. 4. Messa à 15 voci.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 toni C, Tromba 1 u. 2 toni C, Timpani in C, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

Sopr.
Adagio.



Partitur komplett — von den Stimmen bloß Sopr. concertante und Sopr. ripieno — Querquart.

26. *Nr. 10. Messe des Dimanche et Fête à*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.

Sopr.
Largo.

Ky - ri - e e - lei - - - son.

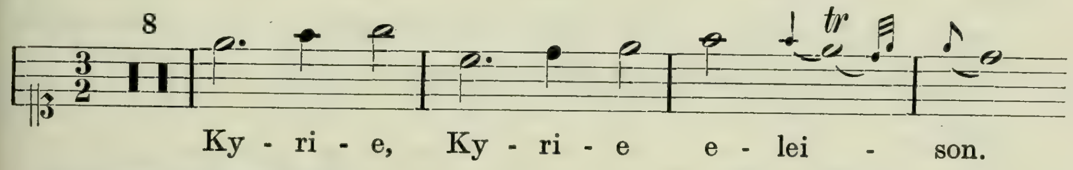
Alla capella.

Ky - ri - e e - lei - son.

Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochquart.

7. *Nr. 18. Messe des Dimanche et Fête.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.

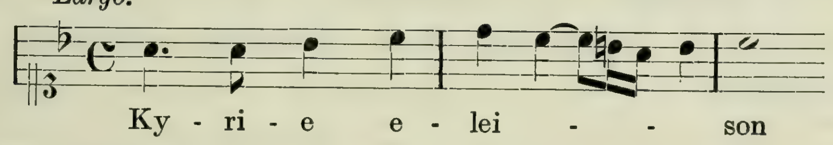
Sopr.



Stimmen komplett.

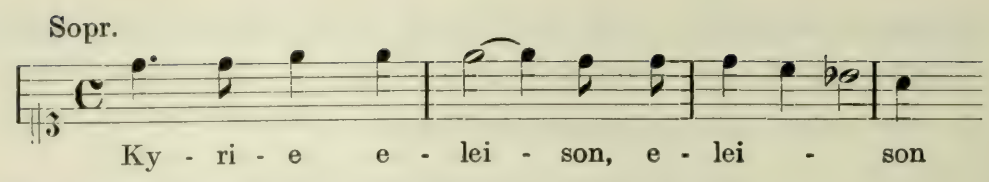
3. *Nr. 17. Messe.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Violetta, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.

Sopr.
Largo.



Stimmen komplett.

. *Messa à 10 voci.* (Auf einem älteren aufgeklebten Zettel: Messe des Dimanches et fêtes Nr. 9.)
S. A. T. B.
Violini 1 u. 2, Alto viola, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett — Querquart.

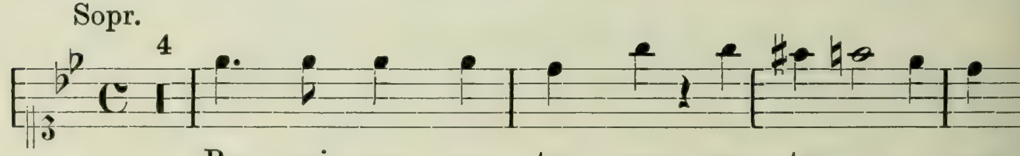
30. *Nr. 2. Messe des Dimanche et Fête à*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Flauto 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett, ausgenommen Orgelstimme — Hochquart.

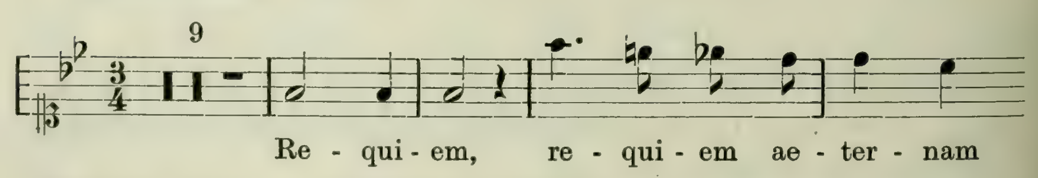
B. Requiems.

31. *Messe des Morts.* Brevis.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Trombone 1 osia Alto Viola, Trombone 2 osia Violoncello, Alto Viola, Contrabasso con Violoncello et Fagotto, vervollständigt durch Corno 1 u. 2.



Stimmen komplett.

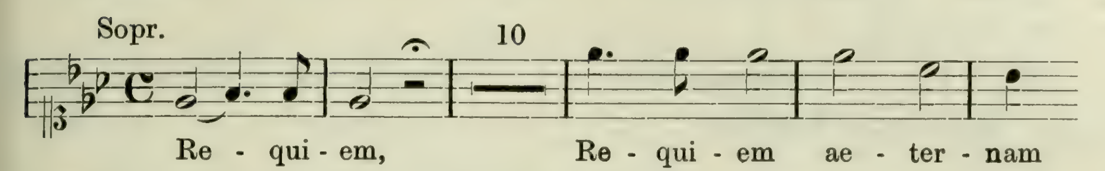
32. *Requiem.*
S. A. T. I u. II. B.
Viol. 1 u. 2, Clarino 1 u. 2, Flauto 1 u. 2, Trompette 1 u. 2, Trombone 1 u. 2, Corni, Alto Viola, Timpani in B u. F, 2 Fagotti Contrabasso.



Partitur fehlt — Stimmen komplett.

33. *Requiem.*
S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe Solo, Flauto 1 u. 2, Clarinetto 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Tromba 1 u. 2, Trombone, Timpani, Basso, Contrabasso.



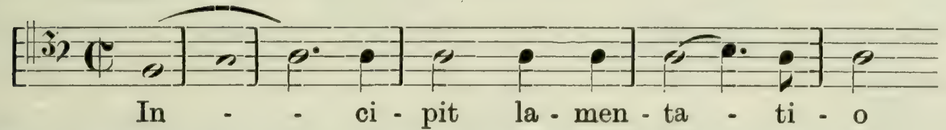
Partitur fehlt — Stimmen komplett.

C. Lamentationen.

4. *Le lezzione di Jeremia Propheta.*

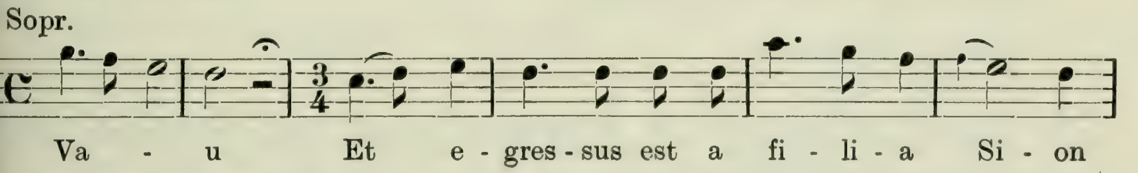
I. Tenore.

Violetta 1 u. 2, Violoncello oblig., Cembalo con Contrabasso.



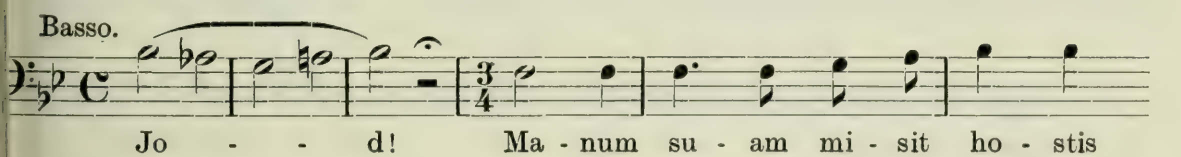
II. Soprano. S. 17.

Flauto 1 u. 2, Violoncello obligato, Cembalo con Contrabasso et Violoncello.



III. Basso. S. 28.

Fagotto 1 u. 2, Violoncello obligato, Cembalo con Violoncello et Contrabasso.



IV. Contralto. S. 41.

Violetta 1 u. 2 usw. wie oben.

V. Sopr., S. 52, wie II.

VI. Tenore.

Violoncello I, II u. III, Cembalo usw,

VII. wie IV.

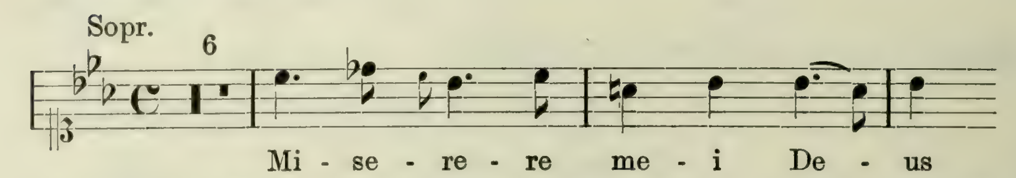
VIII. wie II.

IX. wie III.

Partitur u. Stimmen komplett — Querfolio — Stimmen in Hochfolio.

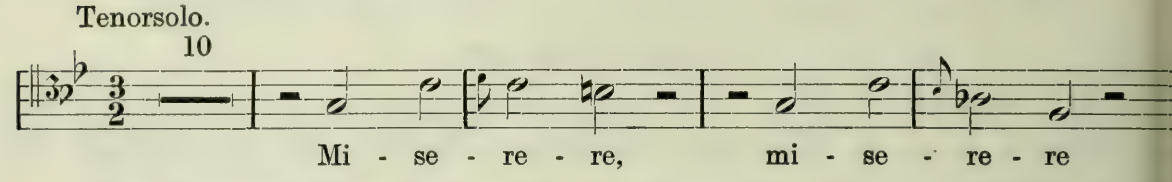
D. Psalmen und Cantica.

35. *Psalm „Miserere“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett — Querfolio — Stimmen in Hochfolio.

36. *Psalm „Miserere“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



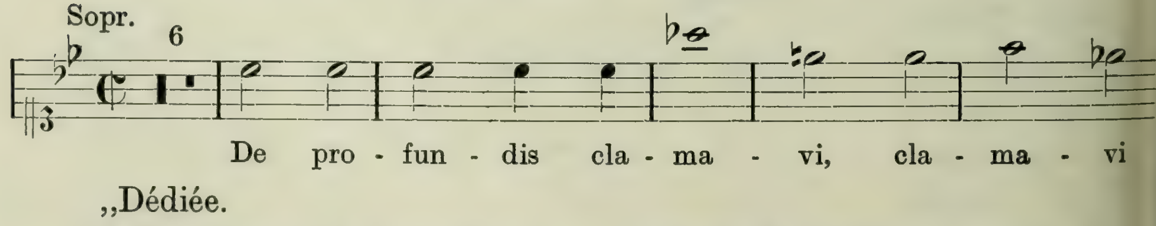
Partitur und Stimmen komplett — Querfolio — Stimmen in Hochfolio.

37. *Psalm „Miserere“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett — Querfolio — Stimmen in Hochfolio.

38. *„De profundis“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in E la fa, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



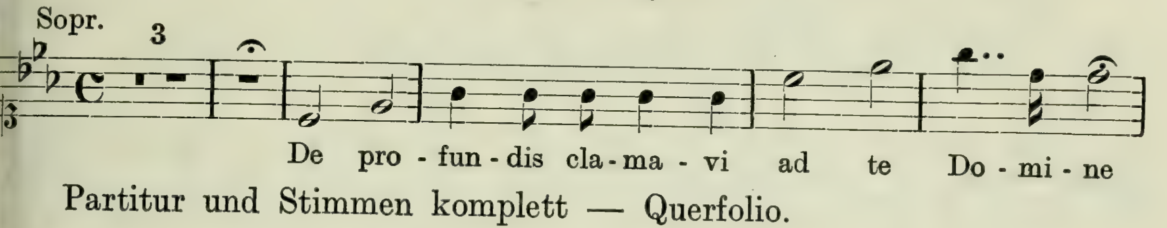
„Dédiée.

A leur Altesses Serenissimes et Excellences Messeigneurs les Gran

Prevôt, Grand Doyen Chanoines et Vénérable Chapitre de l'Eglise Cathédrale de Strasbourg".

Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

9. „*De profundis*" ? (sehr wahrscheinlich von F. X. Richter).
S. A. T. I u. II. B.
Flauto 1 u. 2, Clarinetto 1 u. 2 in B, Corno 1 u. 2 in Es, Trompette 1 u. 2 in C, Trombone, Fagotto 1 u. 2.



Partitur und Stimmen komplett — Querfolio.

0. „*De profundis*" (F. X. Richter ?).
Alto I u. II, T. B.
Clarinetto 1 u. 2 in C, (Flauto 1 u. 2), Corno 1 u. 2 in D, Bassi.



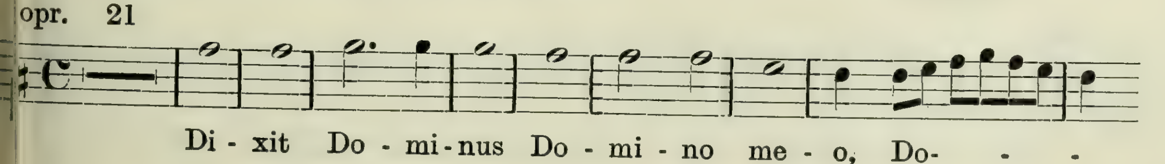
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

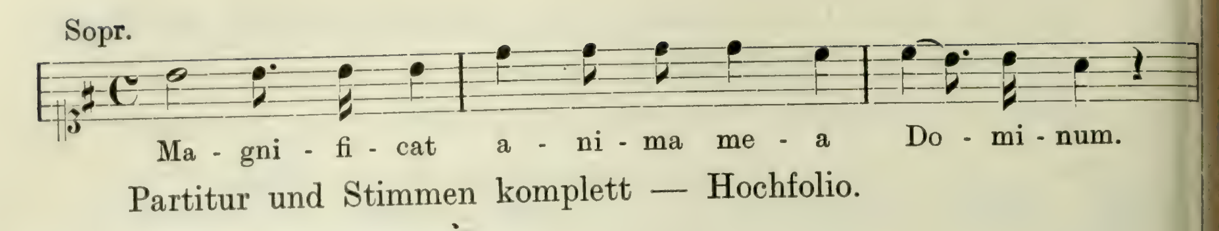
. „*Dixit*" *et* „*Magnificat*" a 13 voci.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Clarino 1 u. 2, Timpani, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Singstimmen fehlen — Orchesterstimmen komplett — Hochfolio.

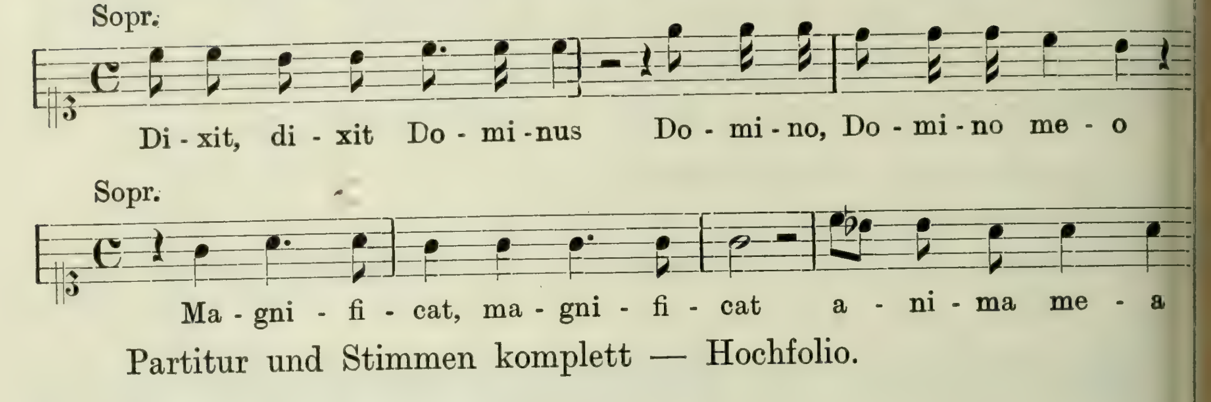
4 „*Dixit*" *et* „*Magnificat*" a 15 voci.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in G, Clarino 1 u. 2 (Tromba 1 u. 2 in G), Timpani in D und G, Alto Viola, Organo con Violoncello: Contrabasso con Fagotto.





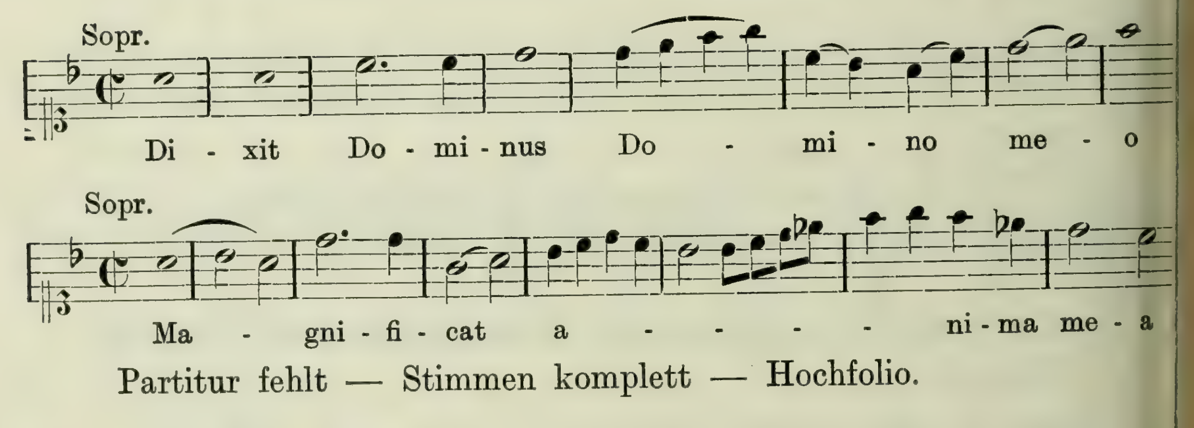
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

43. „*Dixit*“ *et* „*Magnificat*“.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Clarino 1 u. 2 in C (Oboe 1 u. 2), Timpani in C, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



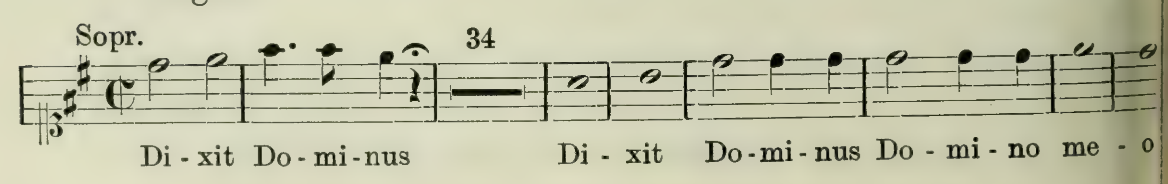
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

44. „*Dixit*“ *et* „*Magnificat*“.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in F, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

45. „*Dixit*“ *et* „*Magnificat*“.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in D, Clarino 1 u. 2, Corni di Caccia, Alto Viola, Contrabasso con Violoncello con Fagotto.



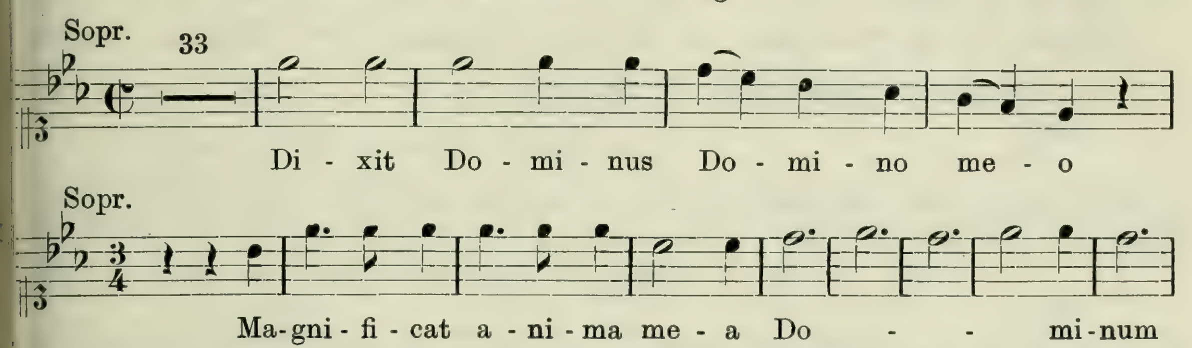


Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

16. „*Dixit*“ *et* „*Magnificat*“.

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in E la fa, Clarino 1 u. 2 (Tromba 1 u. 2 in Dis), Timpani in E la fa, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

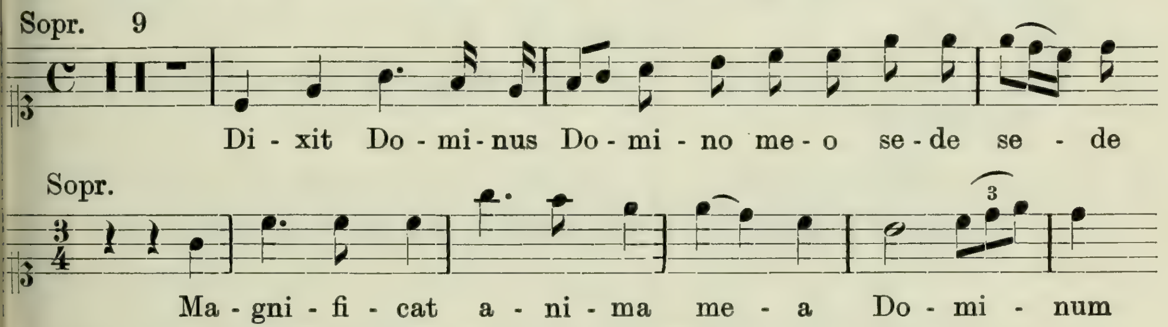


Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

7. „*Dixit*“ *et* „*Magnificat*“

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Clarino 1 u. 2, Timpani, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

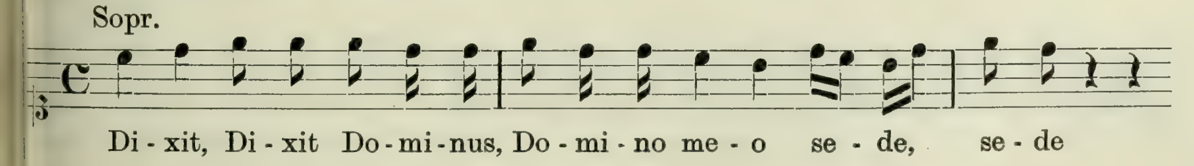


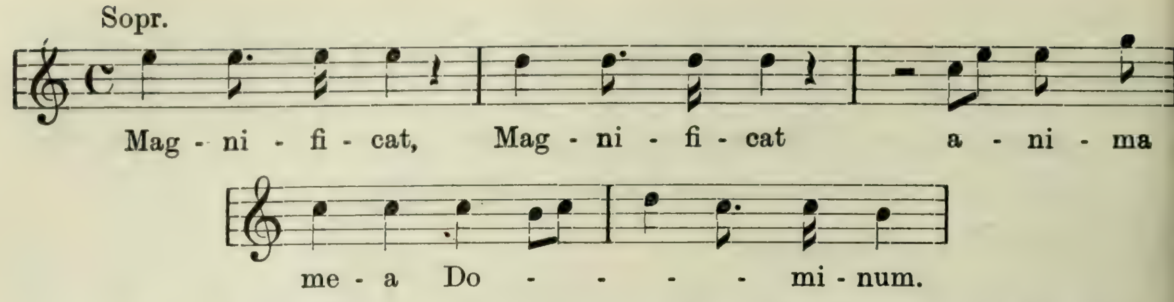
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

8. „*Dixit*“ *et* „*Magnificat*“.

S. A. T. B.

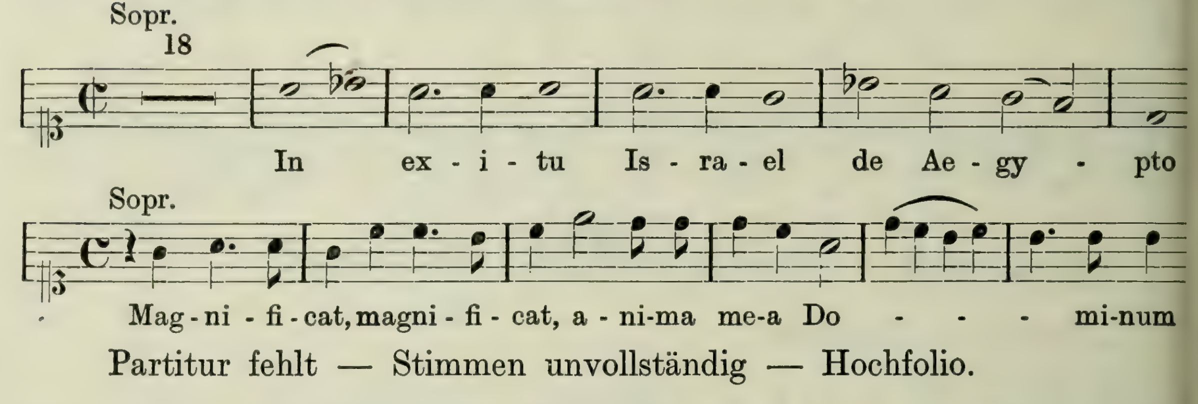
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Tromba 1 u. 2 in C, Timpani in C, 2 Corni di Caccia per Rinforzo in C, Contrabasso con Fagotto, Organo con Violoncello.





Partitur und Stimmen komplett — Querfolio-Stimmen in Hochfolio.

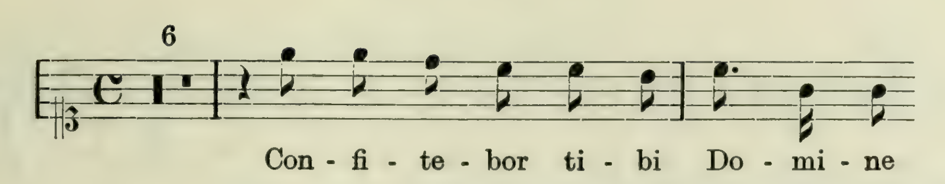
49. *„In exitu Israel“ et „Magnificat“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Tromba 1, 2, 3 in C, Timpani in C, Violetta, Contra-Basso con Violoncello et Fagotto.

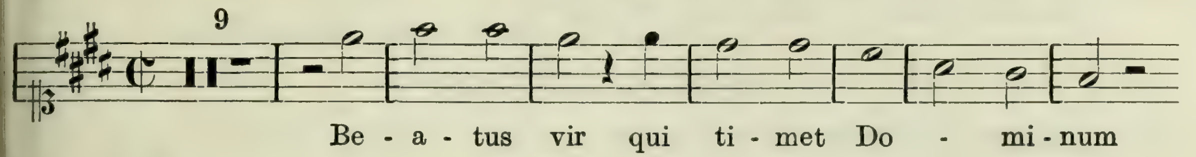


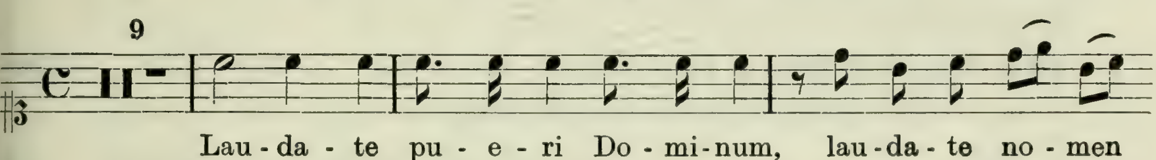
Partitur fehlt — Stimmen unvollständig — Hochfolio.

50. *Psalmen: „Dixit“ — „Laudate pueri I“ — „Laetatus sum“ — „Nisi Dominus“ — „Confitebor“ — „Beatus vir“ — „Laudate pueri II“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Tromba 1, 2, 3, Timpani, Violetta, Contrabasso con Violoncello.

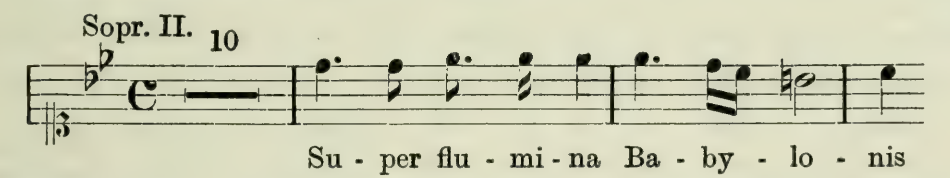








51. Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.
Psalmus „Super flumina Babylonis“.
S. I. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Alto Viola 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in G, Contrabasso con Violoncello con Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett — Quer-Folio.

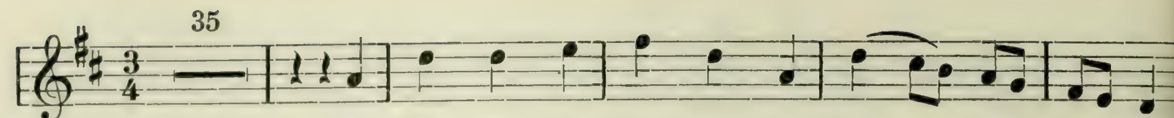
E. Te Deum.

2. *Te Deum Nr. 3.* Richter ?.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Tromba 1 u. 2, Timpani, Contrabasso, Violoncello et Fagotto, Organo.



Partitur fehlt — Stimmen komplett (Separatpartitur mit den Stimmen der Oboen und Corni!).

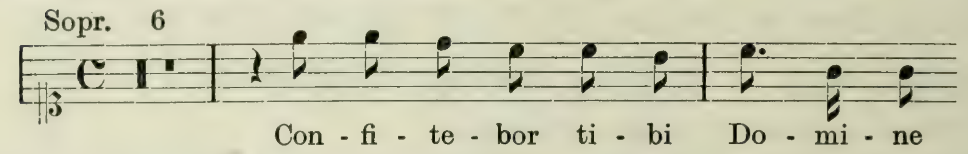
3. *Te Deum I.* Richter.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Flauto 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Clarino 1 u. 2 ex d, Trombone, Timpani ex d, Alto Viola, Contrabasso, Organo, Violoncello con Fagotti.



Partitur fehlt — Stimmen komplett.

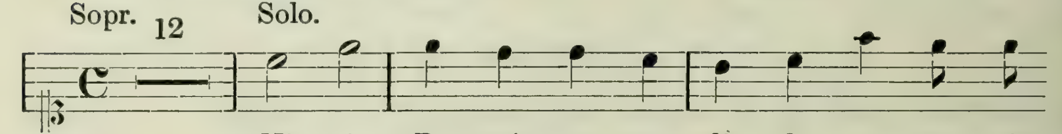
F. Motetten und Cantaten.

54. *Motteto „Confitebor tibi Domine“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



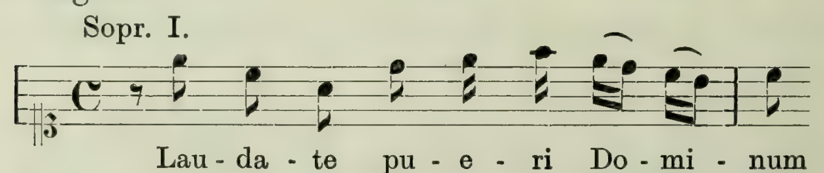
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

55. *Motetto „Nisi Dominus“* adogni Tempo a 12 voc.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Contrabasso con Violoncello et Fagotto.



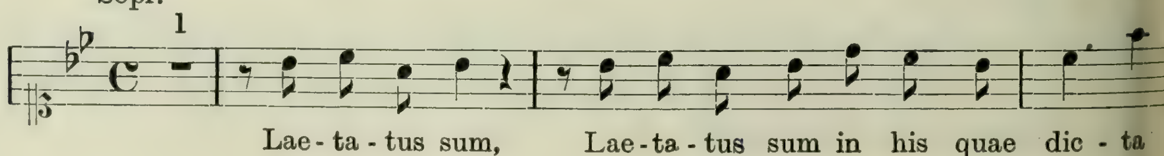
Partitur und Stimmen komplett. — Copié par Christoph Erb 1778.

56. *Motetto „Laudate pueri“.*
S. I u. II. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur komplett — Stimmen fehlen — Hochfolio.

57. *Motetto „Laetatus sum“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in B, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



58. *Nr. 18. „Lauda Jerusalem Dominum“.*
Motteto à 12 voc.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Contrabasso con Fagotto, Organo con Violoncello.



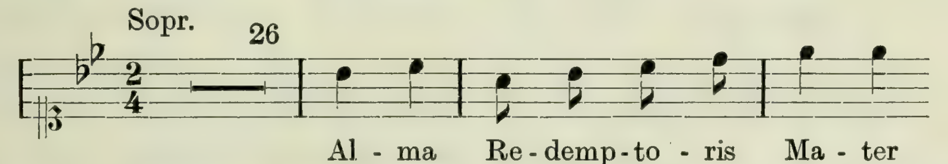
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

59. *Motetto per il Basso „O mortales“.*
Basso.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio — Partitur Querfolio.

60. *Alma Redemptoris Mater.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in B, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



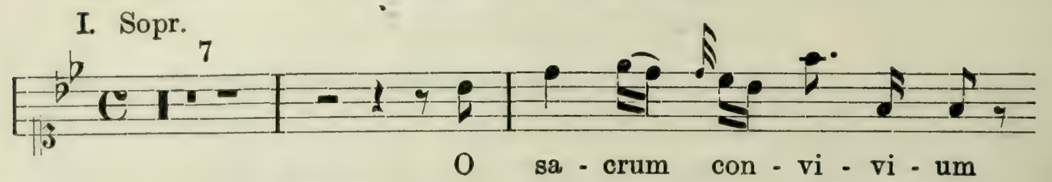
Partitur fehlt — von den Stimmen fehlt Oboe 1 — Hochfolio.

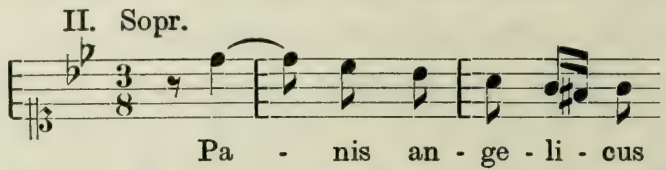
61. *„Memor sit Dominus.“*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Clarino 1 u. 2, Timpani, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

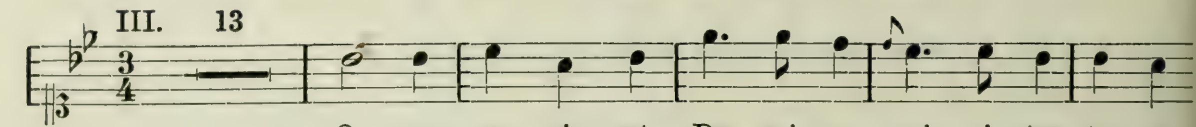


Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

62. *Motetto che si cante nella Settimann St^a^. alla Comunione del Giovedi. St^a^. I. „O sacrum“ — II. „Panis angelicus“ — III. „O quam suavis“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in B, Viola 1 u. 2, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



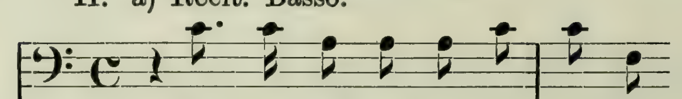




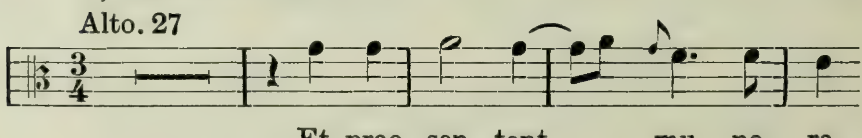
Partitur fehlt — von den Stimmen fehlt Viola 2 — Hochfolio.

63. *(3 Motetten:) „Reges terrae congregati“ — „Stella magno apparatu“ — „Reges de Saba“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Clarino 1 u. 2, Timpani, Violetta, Violoncello obligato, Organo con Contrabasso.





b) Terzetto A. T. B.



III. Sopr.
39

O - mnes de Sa - ba

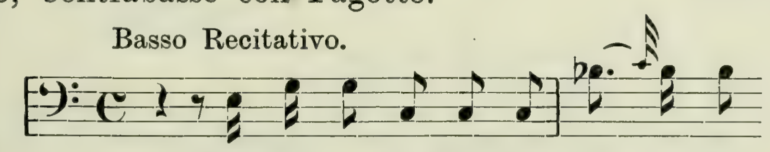
Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

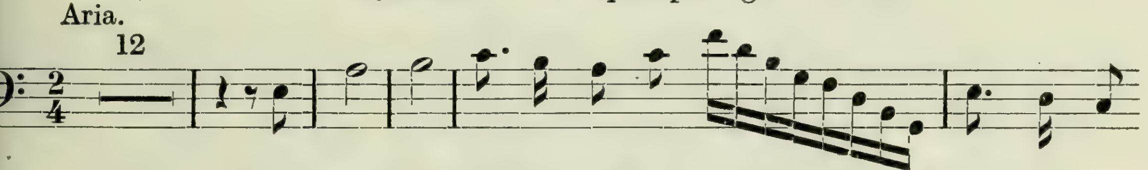
64. *Motetto per le feste de la Madonna „Contra hostes tuos“.*
S. A. T. B.



Partitur fehlt — von den Stimmen fehlt Basso Solo — Hochfolio.

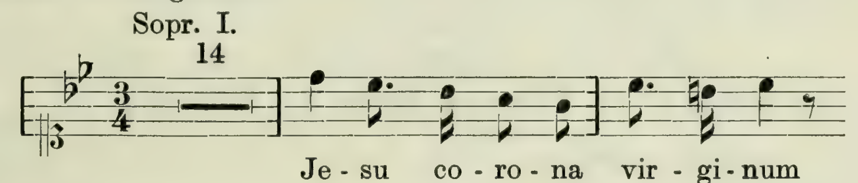
65. *Motetto per le feste de la Madonna „Quae est ista“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Alto Viola, Oboe per Rinforzo 1 u. 2, Trombe 1 u. 2 con Timpani in C (statt Trombe Clarini 1 u. 2). Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.





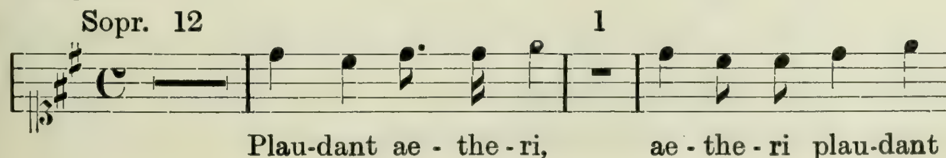
Partitur komplett — von den Stimmen fehlen S., A. und T. — Hochfolio. — Partitur Querfolio.

66. *Motetto de Communi Virginum „Jesu corona Virginum“.*
Sopr. I u. II.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



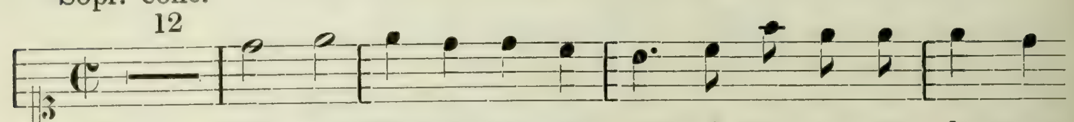
Partitur komplett — Stimmen fehlen — Querfolio.

67. *Motetto „Plaudant aetheri“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Clarino 1 u. 2 (Trombe 1 u. 2 in D), Timpani, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso et Fagotto.



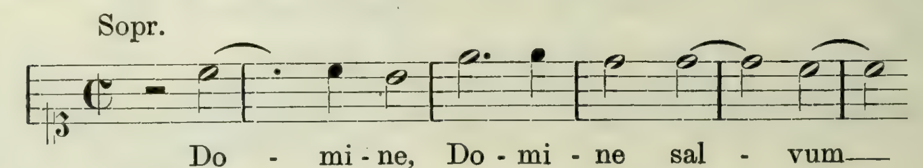
Partitur komplett — von den Stimmen fehlen Sopran, Oboe, Clarini und Timpani — Hochfolio.

68. *Motetto „Nisi Dominus“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



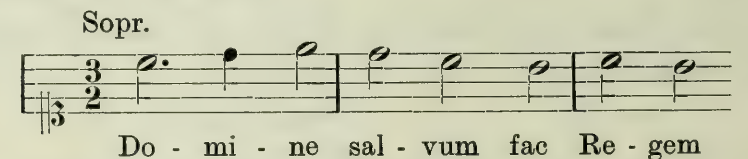
Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio — Copié par Christoph Erb 1778.

69. *Motetto „Domine salvum fac Regem“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Organo con Contrabasso et Violoncello.



Partitur komplett — Stimmen fehlen — Querfolio.

70. *Motetto „Domine salvum fac“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Organo con Contrabasso, Violoncello et Fagotto.



Partitur komplett — Stimmen fehlen — Querfolio.

71. *Motetto. „Quam dilecta“.*
Sopr.-Solo.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in E la fa, Alto Viola con Organo et Basso.

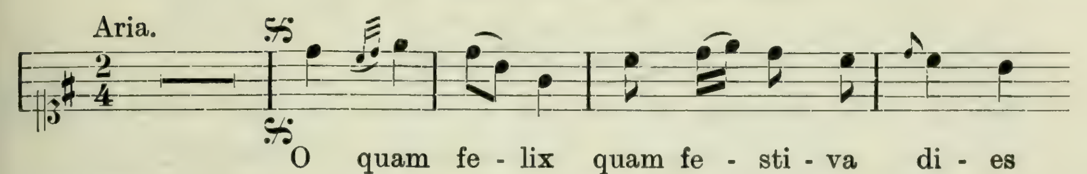


Partitur fehlt — von den Stimmen fehlt Viol. 2 — Querfolio.

72. *Cantata „O Trinitatis flamen“.*
I. Teil Recitativ: O Trinitatis flamen.

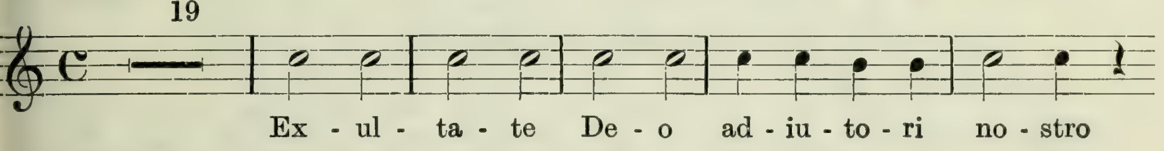
II. Teil Aria: O quam felix.
Sopr.-Solo.
Viol. 1 u. 2, Alto Viola, Contrabasso, con Violoncello et Fagotto.





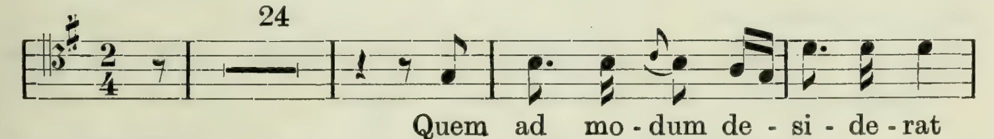
Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

73. *Motetto „Exultate Deo".*
S. A. T. B.
Clarinetto ô Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Clarino 1 u. 2, ex D, Timpani in ut, Viola, Basso con Violoncello et Fagotto.



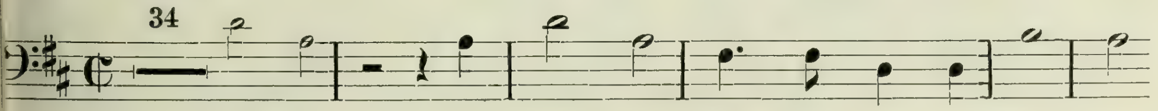
Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

74. *Motetto „Quem ad modum desiderat".*
Tenore-Solo.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corni 1 u. 2 in G, Alto Viola. Contrabasso, con Violoncello et Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett — Querfolio.

75. *Motetto in Basso: „Pulsantur tympana".*
Basso.
Viol. 1 u. 2, Violetta. Oboe 1 u. 2, Corni di Caccia 1 u, 2 in D, Tromba 1 u. 2, Timpani in D, Contrabasso con Violoncello et Fagotto.

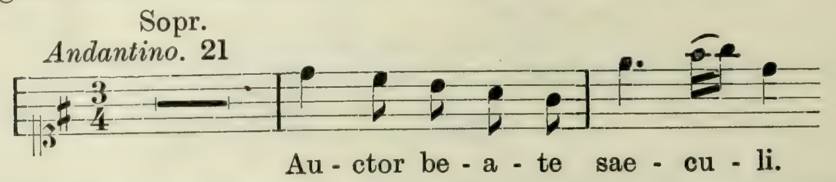


Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio.

76. *3 Motetti ad ogui tempo. „auctor beate saeculi"* I — *„An ut superba"* II S. 21 — *„Cor arca legem"* III S. 44.

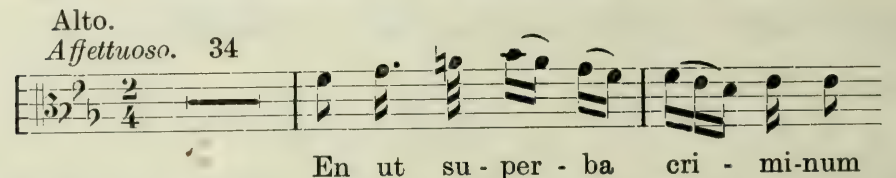
I. Sopr. (fehlt Sopranstimme).

Viol. 1 u. 2. Violetta (Alto Viola), Oboe 1 u. 2, Corni 1 u. 2 in G. Organo con Contrabasso et Vinloncello (et Fagotto).



II. Sopr. und Alto (fehlt Sopranstimme).

Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, in E la fa [= Es], Organo con Contrabasso, et Violoncello (et Fagotto).



III Tenore.

Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corni 1 u. 2 in B, Organo con Contrabasso et Violoncello (et Fagotto).

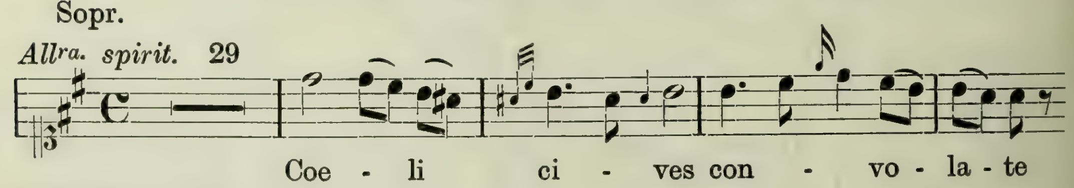


Partitur und Stimmen komplett.

77. *Motetto à 8 voci „Coeli cives convolate Festivales plausus date“.*

Sopr. concertante.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, (Violetta), (Clarinetto conc. et principale), Clarino solo in D (Tromba sola), Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Violoncello (Fagotto).



Partitur fehlt — Stimmen komplett.

78. *Cantata a Soprano Solo „Alme Spiritus Divine“.*

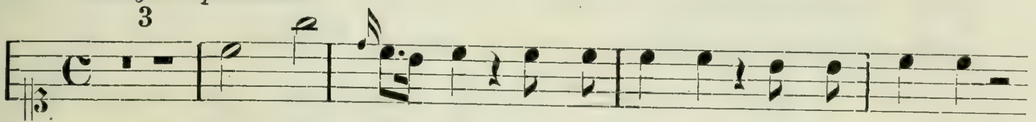
Soprano.

Violino 1 u. 2, Alto Viola, Contrabasso con Violoncello e Fagotto.



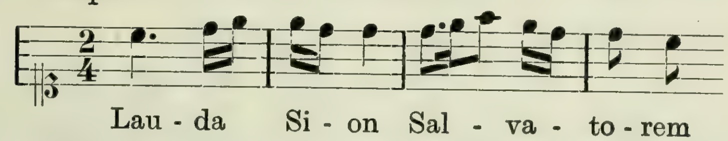
Partitur fehlt — Stimmen komplett — (Copie par Christophe Erb.).

79. *Motetto à 13 voc. „Jubilate Deo omnis terra“.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Clarino 1 u. 2, Timpani, Alto Viola, Organo con Violoncello e Fagotto con Contrabasso.



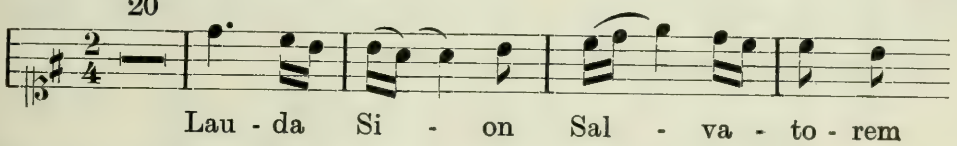
Partitur und Stimmen komplett — Copié par Christophe Erb 1776.

80. *Prox: Lauda Sion* No. 2 a 12 voc.
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corni di Caccia toni C 1 u. 2 Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



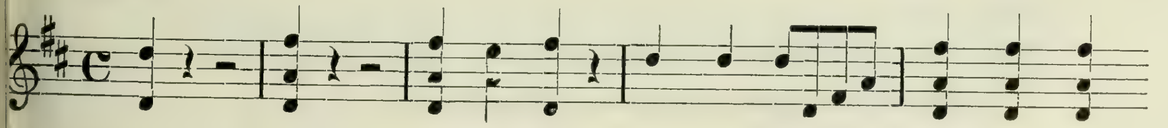
Partitur und Stimmen komplett.

81. *Lauda Sion.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Contrabasso con Violoncello et Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett.

82. *Vive le Roy à 17 voix-anno 1770.*
Vorhanden sind nur:
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Trompete 1 u. 2, Fagotto 2, et Serpento, Timpani in re, Contrabasso con Violoncello.



Partitur und Singstimmen fehlen.

83. *No. 42. Motetti ad Quatour Altaria per la processione del corpus Christi.*
ad I altare Exultate Deo adjutori nostro.
II Quam dilecta tabernacula

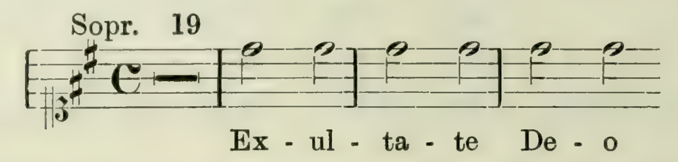
III Sitivit anima mea

IV Lauda Sion.

Ritornando in Chiesa: Sit laus plena.

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2 (Violetta), Oboe 1 u. 2, Corno in D 1 u. 2 (Tromba 1 u. 2 in D, Timpani in D), Violoncello, Contrabasso con Violoncello et Fagotto (Organo con tutti gli Bassi).

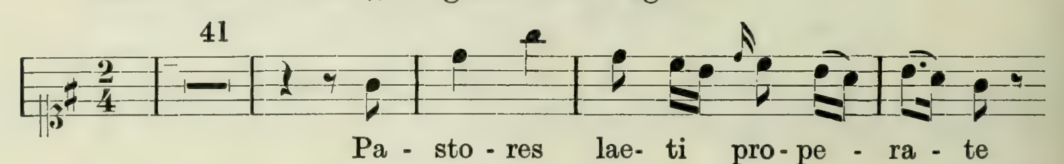


Partitur und Stimmen komplett.

84. *No. 37. Motetto: Pastores laeti properate.*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Violetta, Viola, Corno 1 u. 2 in g, Contrabasso con Violonc,, Organo con Fagotto.

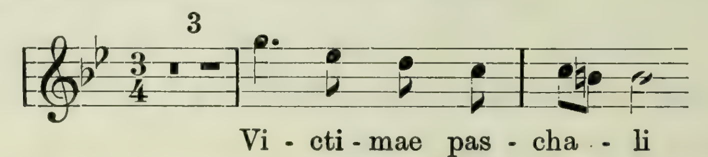


Partitur fehlt — Stimmen komplett.

85. *No. 31. La Prose „Victimae paschali".*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2. Alto Viola. Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

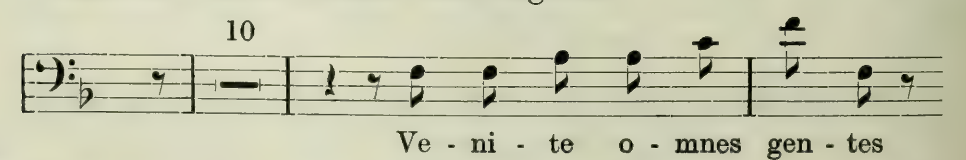


Partitur fehlt — Stimmen komplett — Copié par Christophe Erb 1776.

86. *No. 13/25. Motetto in Basso Solo „Venite omnes gentes" de duobus Apostolis.*

Basso solo.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett.

87. *Nr. 14. Domine Deus in simplicitate tua* (5 voc.).
S. A. T. I u. II. Basso.
Viol. 1 u. 2, Viola, Due Oboe con gli Violini, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett.

88. *Nr. 4/7. Motetto di Contr'alto „Coeli cives convolate".*
Contr'alto.
Viol. 1 u. 2, Violetta, Oboe 1 u. 2, Corni 1 u. 2 in E la fa, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



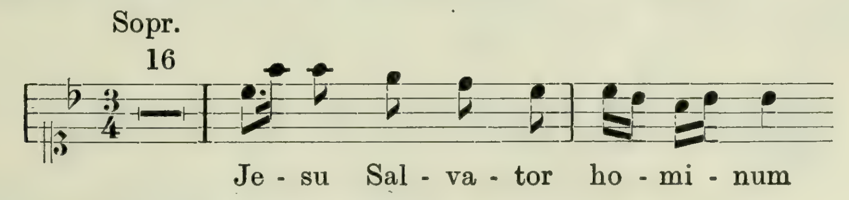
Partitur und Stimmen komplett.

89. *Nr. 13. Motetto ad ogni tempo Tenore solo* (10 voc.) *„O montes in me venite".*
Violino principale solo, Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett.

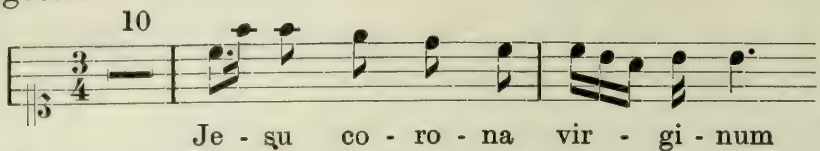
90. *Motetto de Communi Virginum a Soprano Solo.*
B. Jesu salvator Dominum (Jesu corona virginum).
Sopr. Solo.
Flauto, Clarinetti 1 u. 2, Oboe, Basso.



Partitur und Stimmen komplett.

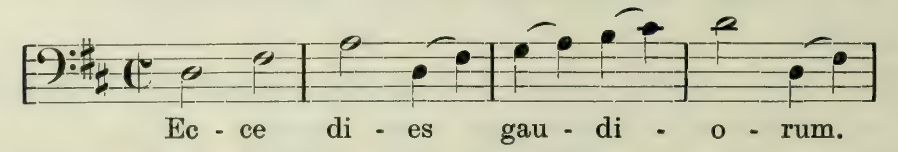
91. *Motetto de Communi Virginum à Soprano Solo „Jesu corona virginum"*
(Jesu salvator hominum.)

Viol. 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



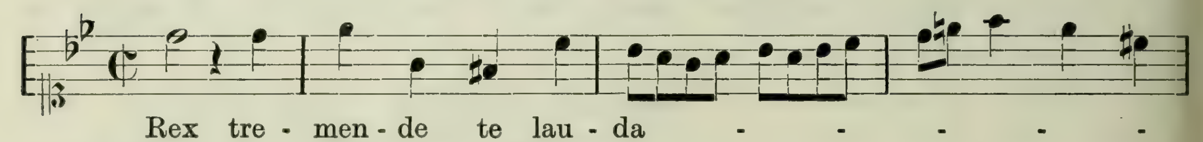
Partitur und Instrumentalstimmen komplett.

92. *No. 16. Motetto in Basso. ad ogni Tempo „Ecce dies gaudiorum".* Richter. ?
Corno 1 u. 2, Oboe 1 u. 2. Violino 1 u. 2. Violetta, Basso, Organo.



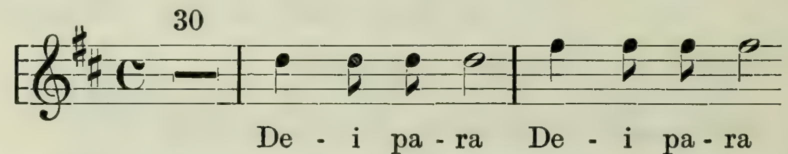
Partitur u, Stimmen komplett — Querfolio — Stimmen Hochfolio.

93. *Nr. 17. Motetto „Rex tremende te laudamus".*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in g, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

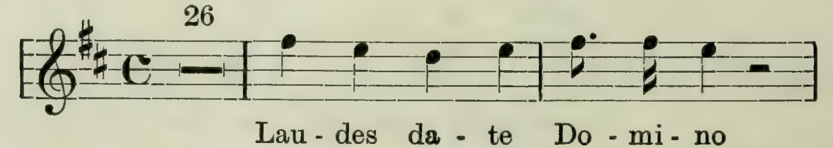


Partitur und Stimmen komplett.

94. *Motetto: „Dei para"* Richter. ?
Vorhanden sind nur: Soprano, Alto, Tenore, Basso.



95. *Motet à grand choeur: „Laudes date Domino".* Richter ?
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2. Corno 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Violetta, Tromba 1 u. 2, Timpani in D, Contrabasso con Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett.

96. *Motetto „Quia illic interrogaverunt nos".* Richter ?
Basso Solo.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Corno 1 u. 2, Viola, Basso.

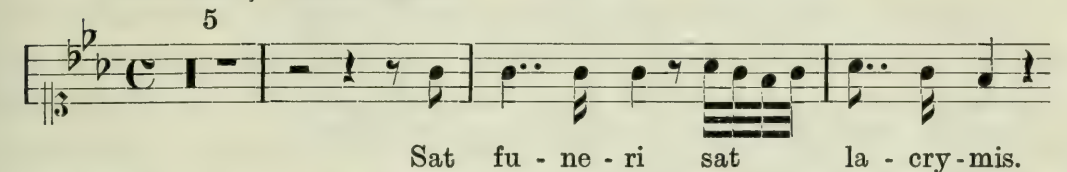


Stimmen komplett.

97. *„Alleluia! sat funeri sat lacrymis!“* Richter ?

Sopr. concert. et Rip. T. B.

Viol. 1 u. 2, Flauto 1 u. 2, Clarinetto 1 u. 2, 2 cors in mi ♭, Alto Viola, Fagotto 1 u. 2, Timpani en mi ♭ et si ♭, Tombone basso, Violoncelli, Contrabasso.



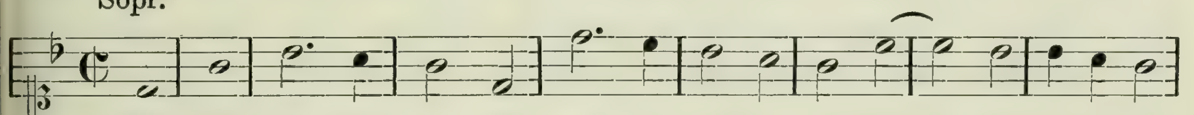
Partitur und Stimmen komplett.

G. Arrangements.

98. *Fux (Richter). Motetto „Ad te Domine levavi“.*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.

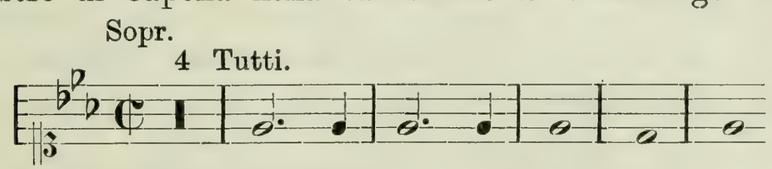


Von der Partitur Seite 3—14 erhalten — Stimmen komplett — Hochfolio. Copié par Christophe Erb 1784.

99. *Jomelli (Richter). Messa de Requiem del Sig[re] Nicolai Jomelli Maestro di Capella al St. Pietro à Roma:*

di Sopr., Alto. T. B.

Duoi Violini et Organo: acomodata et agiustata con varij instromenti (da) fiato cio e 2 Trombe et Timpani, 2 Oboe, 2 Corni di Caccia, 2 Flauti traversi, et Violetta di Franc. Xaverio Richter, Maestro di Capella nella cathedrale di Strasburgo.

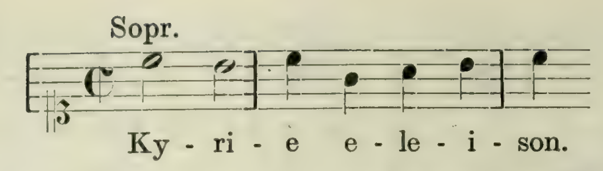


Partitur und Stimmen komplett.

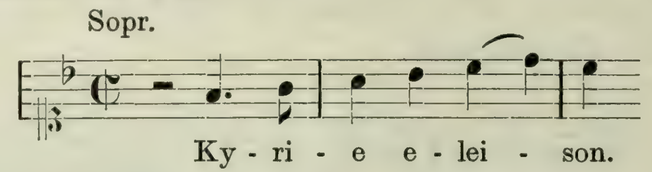
100. *Nr. 25. Messe par Bordie arrangé par Richter.*

S. A. T. B.

Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Violetta, Organo con Tutti Contrabassi, Violoncelli et Fagotti.

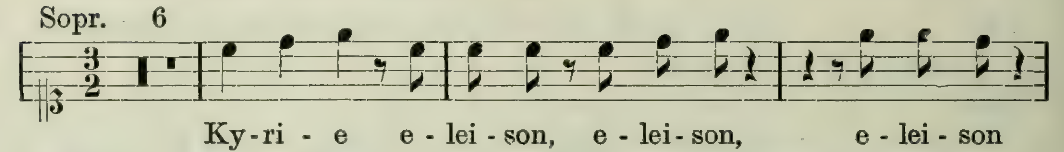


101. *Nr. 25. Jubilate Deo. Messe à quatre voix par Mr. Bordier arengé.* avec les Instrumens Savoir:
Violino 1 u. 2, Alto Viola, Oboe 1 u. 2, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



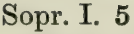
Partitur und Stimmen komplett — Querquart.

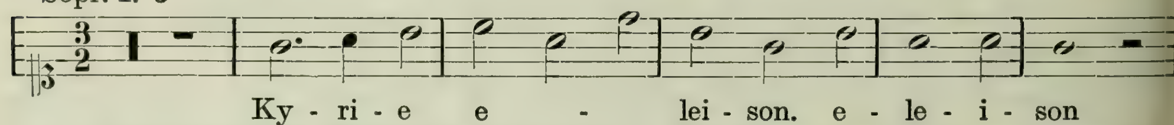
102. *Hoffmann (Richter). Messe.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Clarino 1 u. 2, Corno 1 u. 2 in C, Trombe 1 u. 2 in C, Timpani in C, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur fehlt — Stimmen komplett — Hochfolio.

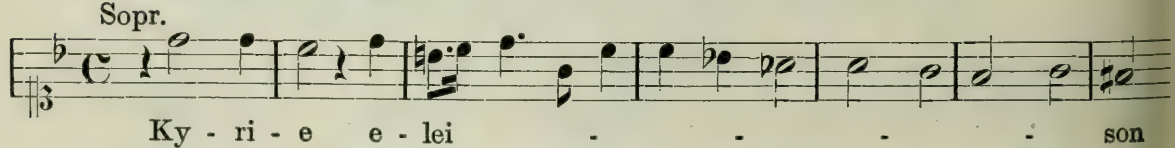
103. *Caldara (Richter). Missa.*
S. I, S. II, A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, (Clarino 1 u. 2 in C), (Alto Viola), Contrabasso con Fagotto, Organo con Violoncello.





Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio — Partitur Querfolio.

104. *Caldara (Richter). Missa.*
S. A. T. B.
Viol. 1 u. 2, Oboe 1 u. 2, Alto Viola, Organo con Violoncello, Contrabasso con Fagotto.



Partitur und Stimmen komplett — Hochfolio — Partitur Querfolio. Copié par Christophe Erb 1783.

William Barclay-Squire (London).

Handel in 1745.

The year 1745 divides with 1737 the doubtful distinction of marking the lowest point reached by Handel's fortunes in his long and chequered career. With the production of "Deidamia" in 1741 he closed his connection with the operatic stage, beaten, in spite of the support of the King and Queen, by the cabal of noble amateurs who, according to the English fashion, thought that operatic management was one of the peculiar privileges of their exalted rank, resenting the independence of a professional musician who relied upon his own judgment and showed small consideration for the tastes of a social clique.

How this abandonment of Opera, which at the time must have seemed an irretrievable loss to music, resulted in so great a gain to posterity; how Handel, set free from the theatre, henceforward devoted his genius almost entirely to the composition of the long list of his later oratorios, headed by "The Messiah", "Samson", "Joseph", "Semele", "Belshazzar" and "Hercules", is too well-known to be dwelt upon here. It seems, however, at first sight strange that the public was slow to recognize that in Oratorio the composer had found far greater scope for his talents than in the circumscribed limits within which he had worked for so many years. Even "The Messiah", which on its first production in Dublin was received with some degree of enthusiasm, did not for some years attain any great degree of popularity, and it was fully seven years before it began to take that hold on the public which was destined to do more than any other of his works to win for its composer an immortal name. After all, the English musical public of the middle of the 18th century showed very much the same slowness in appreciating new works which has characterized it almost down to our own days. That "The Messiah" was "a fine entertainment"—as the fastidious Mr. Jennens described it—was admitted, but Oratorio on the scale conceived by Handel was a comparative novelty, and the composer evidently realized that the public must become slowly accustomed to it before it could become acclimatized.

That he had faith in its ultimate triumph is shown by the courage with which he devoted all his energies to the propaganda. On his return from Dublin to London in 1742 he soon started a series of oratorio concerts which proved a formidable rival to the moribund operas produced under the management of the Earl of Middlesex, and when finally the King's Theatre became vacant by the operatic collapse of 1744, Handel

took the house for a series of twenty-four subscription oratorio concerts, to be given during the winter of 1744 and spring of 1745. The performances began in October, 1744 and continued until the 16th or 23rd April 1745, when they were suspended before the number originally announced had been given. The reason of this is generally attributed to the persistent cabal against the composer which was kept up by Lord Middlesex's party, who, to keep musical amateurs away from the performances "gave routs and card-parties on Oratorio nights, even in Lent." But there was another reason why the season ended in disaster. The composer was no longer a young man, and in 1737 he had had some kind of a stroke —it was generally said to be a palsy—which had for a time affected his mind. The worries of carrying on his new enterprise in the teeth of persistent opposition seem to have brought on a return of his old complaint. How ill he was in the Spring of 1745 is shown by the following passage in a letter[1]) from the Countess of Shaftesbury dated 13 March, 1745: "I went last Friday to 'Alexander's Feast'; but it was such a melancholy pleasure, as drew tears of sorrow to see the great though unhappy Handel, dejected, wan, and dark, sitting by, not playing on the harpsichord, and to think how his light had been spent by *being overplied in music's cause.*" From another letter (to be quoted later) it is clear that the composer's illness took the form of some kind of mental derangement, and the only wonder is that he was enabled to carry on the oratorio performances so long as he did. When they stopped, in April, the financial loss in which they resulted was added to his other troubles. Mr. Rockstro, in his "Life of Handel" (1883), states that the result was "a second failure, little less disastrous than the first" and that "Handel once more became bankrupt." This is probably a little over-stated, for though the composer's losses were doubtless considerable, there is no reason to believe that he became, strictly speaking, a bankrupt, his name nor does occur in the lists of bankrupts published regularly in the newspapers of the day.

For the next few months we have very little information as to Handel and his movements. Probably he remained in London during the summer, for (in the Malmesbury Correspondence) we get a glimpse of him at the end of August in a letter written (on the 29th) from the Rev. William Harris to Mrs. Harris: "I met Mr. Handel a few days since in the street, and stopped and put him in mind who I was, upon which I am sure it would have diverted you to have seen his antic motions . . . He talked much of his precarious state of health, yet he looks well enough". Two days after the date of this letter Handel wrote the fine Duet "Ahi, nelli

[1]) I am indebted to Mr. R. A. Streatfeild for drawing my attention to the allusions to Handel in the Malmesbury Correspondence. (London, 1870.)

sorti umane" (H. G. XXXII. 2nd Ed. N°. 20) the manuscript of which is dated "August 31, 1745", but without any indication of where it was composed. For two more months, Handel disappears from view, and then, in a letter from the Earl of Shaftesbury to Mr. Harris, dated 24 October, we hear of him once more: "Poor Handel looks something better. I hope he will entirely recover in due time, though he has been a good deal disordered in his head." One would like to have further details of his life during these months. To Englishmen in general they were months in which the growing political uncertainty must have been sufficiently absorbing, but to Handel, the devoted adherent and pensioner of the Hanoverian dynasty, the prospect of a possible Stuart restoration must have been almost a matter of life and death. At first the landing of Charles Edward in a remote Island of the Hebrides was regarded with contempt, but in less than three months' time the Prince had occupied Edinburgh and the Hanoverian troops had been badly beaten at Prestonpans and by the date (31 October) of Charles Edward's departure from Edinburgh on his march south, all England was rapidly becoming panic-stricken. During the month of November the excitement went on increasing. The Hanoverian Party raised the cry of "No Popery" with great uccess (*odium theologicum* is always a power in English politics); the ounties and towns formed "voluntary associations" to assist the Government by troops and money; the English regiments that had fought at Fontenoy were brought back from the Netherlands and the Duke of Cumberland started off to oppose the advance of Charles and his Highanders. In London all was confusion and anxiety, for no-one knew whether he Jacobites in the South of England might not openly throw in their ot with the Scotch and effect a rising. "There never was so melancholy town; no kind of public place but the play-houses, and they look as if he rebels had just driven away the company. Nobody but has some fear or themselves, for their money, or for their friends in the army."[1]) Troops vere enlisted for six months; detachments of the Guards and the Trained Bands were posted at the theatre in Lincoln's Inn Fields, the Royal Exhange, Devonshire Square, St. Dunstan's in the West and St. Sepulchre's; x regiments of the Trained Bands of the City were passed in Review efore the King "and made a very handsome appearance"; £ 100 reward as offered for the arrest of every "Popish Priest or Jesuit"; the Habeas orpus Act was suspended for six months; the barristers of the Middle emple formed themselves into a regiment under the command of Lord hief Justice Willes; a run on the Bank of England was only stopped

[1]) Walpole to Sir Horace Mann, 29 Nov.

by the expedient of paying in sixpenny pieces, and it was said that George II had his valuables packed up and was prepared with his Court for a precipitate flight to Hanover. At this crisis the theatres—Covent Garden, Drury Lane and the house in Goodmans Fields—remained, as Walpole says, open, and continued to play their usual repertory pieces, though the Opera House remained shut on account of the prejudice against the foreign perforamers, who were mostly Roman Catholics. But the anxiety without found its echo on the stage, and the advertisements in the papers of the day show that music was called in to fan the flames against "Pope and Pretender." At Covent Garden on October 18th Beard was announced to sing Purcell's "Genius of England", to which was subsequently added "A New Occasional Song and Chorus" by J. F. Lampe; Drury Lane followed suit on the 31st, when "The Ode of Britons never will be Slaves" (Arne's „Rule Britannia") was sung by Mr. Lowe and Mrs. Arne; and about the same date the house in Goodmans Fields announced "The Chorus of Long live the King," which may have been either our present National Anthem or (more probably) part of Handel's Coronation Anthem "Zadok the Priest." On November 4 Drury Lane announced "A New Song with a Chorus call'd the Subscription," sung "by Mr. Lowe and others," an effusion which (to judge by the number of times it was repeated) seems to have hit the public taste. Whether all this stir of patriotism roused Handel, or whether he received a commission from the theatre it is impossible to say, but on November 14 the General Advertiser announced that at Drury Lane that evening there would be sung, at the end of the play of "The Relapse," "A Chorus Song, set by Mr. *Handel*, for the *Gentleman Volunteers* of the City of London." From the issue of the same paper for November 18 we know that the singers were "Mr. Lowe and others." This song (which was repeated several evenings at Drury Lane) is not to be found in the great edition of Handel's works published by Dr. Chrysander, and, so far as can be ascertained, has never been reprinted. It appeared in the London Magazine for November, 1745, and also as a single-sheet, a copy of which is preserved in the British Museum. The author of the words[1]) is not mentioned in either edition they are as follows:

1.

Stand round, my brave boys,
With heart and with voice,
And all in full chorus agree;
We'll fight for our king

[1]) The music will be found at the end of this article.

And as loyally sing
  And let the world know we'll be free.

Chorus:

The rebels shall fly,
As with shouts we draw nigh
  And echo shall victory ring:
Then safe from alarms
We'll rest on our arms
  And chorus it, "Long live the King."

2.

With hearts firm and stout
We'll repel the bold rout
  And follow fair Liberty's call;
We'll rush on the foe
And deal Death a blow,
  Till conquest and honour crown all.

3.

Then Commerce once more
Shall bring wealth to our shore
  And Plenty and Peace bless the isle;
The peasant shall quaff
Off his bowl with a laugh
  And reap the sweet fruits of his toil.

4.

Kind love shall repay
The fatigues of the day
  And melt us to softer alarms,
Coy Phillis shall burn
At her soldier's return
  And bless the brave youth in her arms.

It is worth mentioning that the issue of the London Magazine (No-
ember, 1745) in which this song first appeared also contains a version
f "God save the King" (words only) headed "The Anthem sung at both
he Theatres, altered": the last verse of this precious production runs as
ollows:

"From France and pretender,
Great Britain defend her,
  Foes lets them fall;

From foreign slavery,
Priests, and their knavery,
And Popish Reverie,
God save us all."

Among all the bad verses which during the last hundred and fifty years have been fitted to the tune, it would be hard to find anything worse than this!

Apart from its historical interest, Handel's patriotic song is of value as probably marking his definite recovery from his illness. The political scare which called forth his song speedily calmed down on the retreat of Charles Edward from Derby, which began on December 6; by the end of the year the invasion of England was over, though the rebellion was not finally crushed until the Battle of Culloden, on 16 April 1746, put a final end to the hopes of the Jacobite party. According to Baker, it was to celebrate the Duke of Cumberland's victory at Culloden that Handel wrote his Occasional Oratorio. It has often been pointed out that this was impossible, as the work was produced at Covent Garden on 14 February 1745—6, two months before the battle was fought, but there can be no doubt that the "occasion" which gave its name to the Oratorio was the collapse, so far as England was concerned, of the Jacobite invasion. The Rev. William Harris, writing to his wife on Feb. 8 makes this clear: "Yesterday morning I was at Handel's house to hear the rehearsal of his new occasional Oratorio. It is extremely worthy of him which you will allow to be saying all one can in praise of it. He has but three voices for his songs — Francessina, Reinholt, and Beard; his band of music is not very extraordinary—Du Feche [Defesch] is his first fiddle, and for the rest I really could not find out who they were, and I doubt his failure will be in this article. The words of his Oratorio are scriptural, but taken from various parts, and are expressive of the rebels' flight and our pursuit of them. Had not the Duke carried his point triumphantly this Oratorio could not have been brought on. It is to be performed in public on Friday." Allowing for the fact that about half of the Occasional Oratorio is taken from "Israel in Egypt," yet there is sufficient original music in it to have taken even so rapid a composer as Handel some weeks to write, and we may safely conclude that he began the work directly it became known that England was free from the invaders. The well-known reference to Arne's "Rule Britannia" which occurs in the setting of the words

"Wars shall cease
Welcome Peace."

eems an echo of the time when "The Ode of Britons never will be Slaves" vas sung at Drury Lane alternately with Handel's "Stand round, my rave boys."

But the influence of 1745 on Handel does not entirely come to an end vith the production of the Occasional Oratorio. Six month later, when umberland had finished the work of reprisal in Scotland which has earned or him the unforgotten epithet of "the Butcher," the London Magazine ecorded that (on July 25) "about One in the Afternoon, his Royal Highess the Duke of Cumberland arrived at Kensington Palace in good Health om Scotland, to the very great Joy of his Majesty, and of all true overs of Great Britain . . . His Royal Highness's sudden Arrival soon iffused an universal Joy thro' Kensington, the Cities of London and Vestminster and all Parts of the Town, by Bonfires, Illuminations, Fireorks, Ringing of Bells and every Demonstration of the most solid Satisction."

The theatres were then mostly closed for the summer, but Vauxhall ardens were open, and at the height of prosperity, and it was here that andel gave vent to his share in the "solid satisfaction" of the Metroolis by means of "A Song on the Victory over the Rebels by His Royal ighness the Duke of Cumberland," the words of which were written by ohn Lockman, a hack poet, translator and miscellaneous writer, whose pen as always ready for any odd literary job. The song (which is not inuded in the Händel-Gesellschaft's Edition and has never been reprinted) ppeared in the London Magazine for July, 1746 and also in two singleeet editions; from one of the latter we learn that it was "sung by Mr. owe &c. in Vauxhall Gardens." There are some slight differences in e various editions; the first single-sheet is probably the earliest version, the words of the second single-sheet and of the London Magazine veron agree in various small alterations, all of which are improvements. he notes for the instrumental accompaniment (probably for trumpet) are nitted in the London Magazine. The words (of the revised version) are follows:

1.

From scourging Rebellion and baffling proud France,
Crown'd with laurels behold British William advance:
His triumph to grace and distinguish the day,
The sun brighter shines and all nature's gay.

Chorus:

Your glasses charge high; 'tis in brave William's praise,
To his glory your voices and instruments raise.

2.

Whilst Pleasure's soft arms millions courted repose,
Our hero flew forth, though the streams round him froze,
To shield us from rebels, all dangers defied
And would conquer or die by fam'd Liberty's side.

3.

In his train see sweet Peace, fairest offspring of sky,
Ev'ry bliss in her smile, ev'ry charm in her eye;
Whilst that worst foe to man, that dread fiend, Civil War,
Gnashing horrid her teeth, comes fast bound to his car.

4.

How hateful's the tyrant who, lured by false fame,
To satiate his pride, sets the world in a flame;
How glorious the king, whose beneficent mind,
Makes true grandeur consist in protecting mankind.

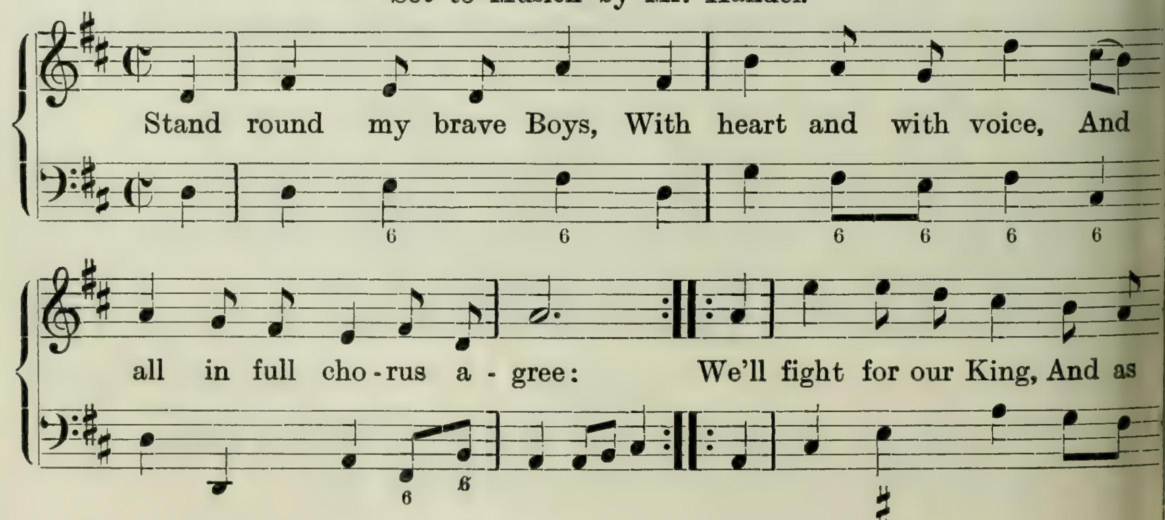
6.

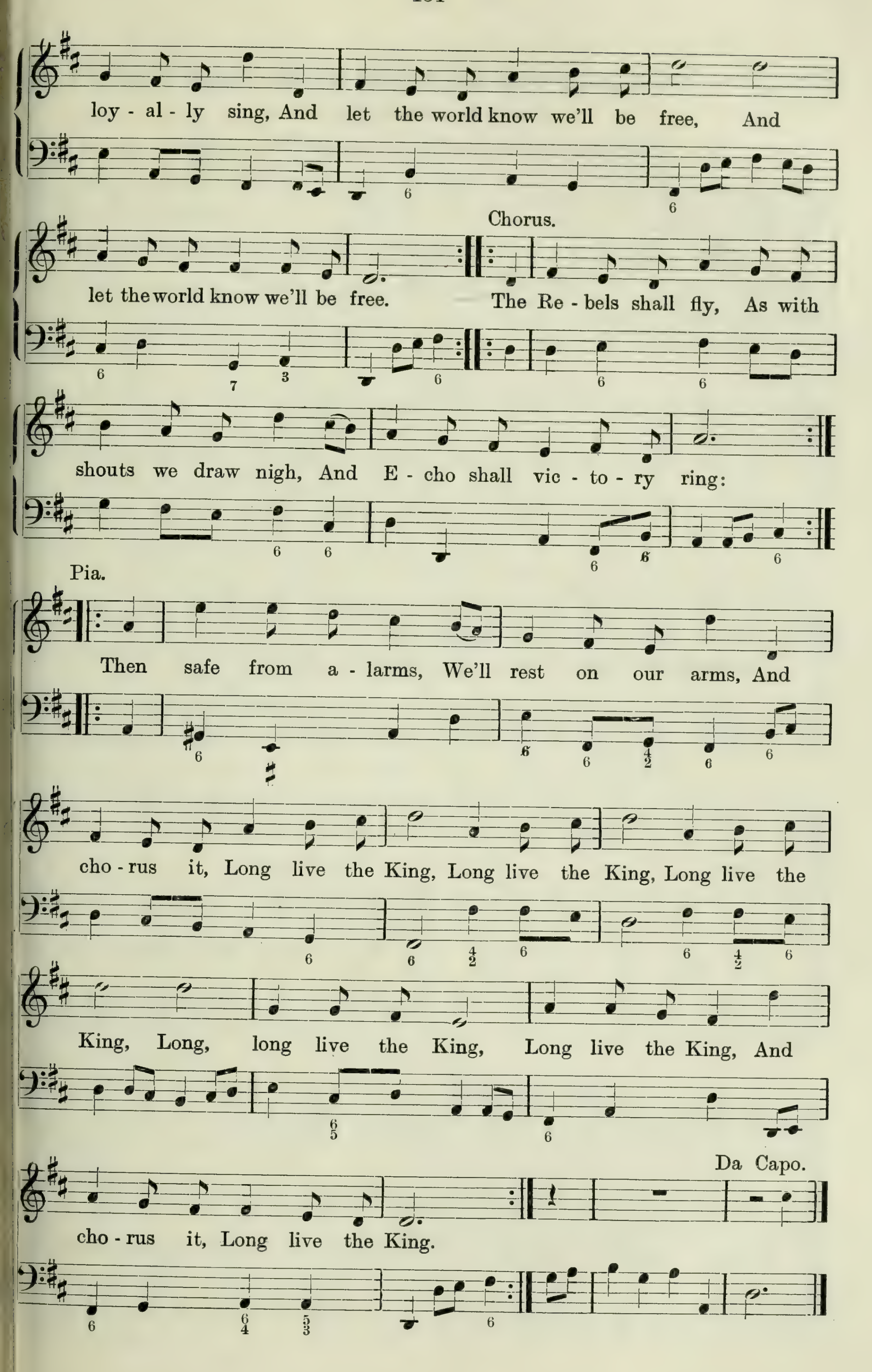
Ye warriors on whom we due honours bestow,
O think on the source whence our late evils flow;
Commanded by William, strike next at the Gaul
And fix those in chains would Britain enthral.

With this patriotic effusion Handel's connexion with the stirring events of 1745—6 comes to an end. His two songs are little more than *pièces d'occasion*, but, apart from their political interest, they are curious as not only marking his recovery from a time of illness and depression but also as being two of the very few compositions which he wrote in his later years unconnected with any opera or oratorio. They are printed here exactly as they appeared respectively in November, 1745 and July, 1746

A Song made for the Gentlemen Volunteers of the City of London

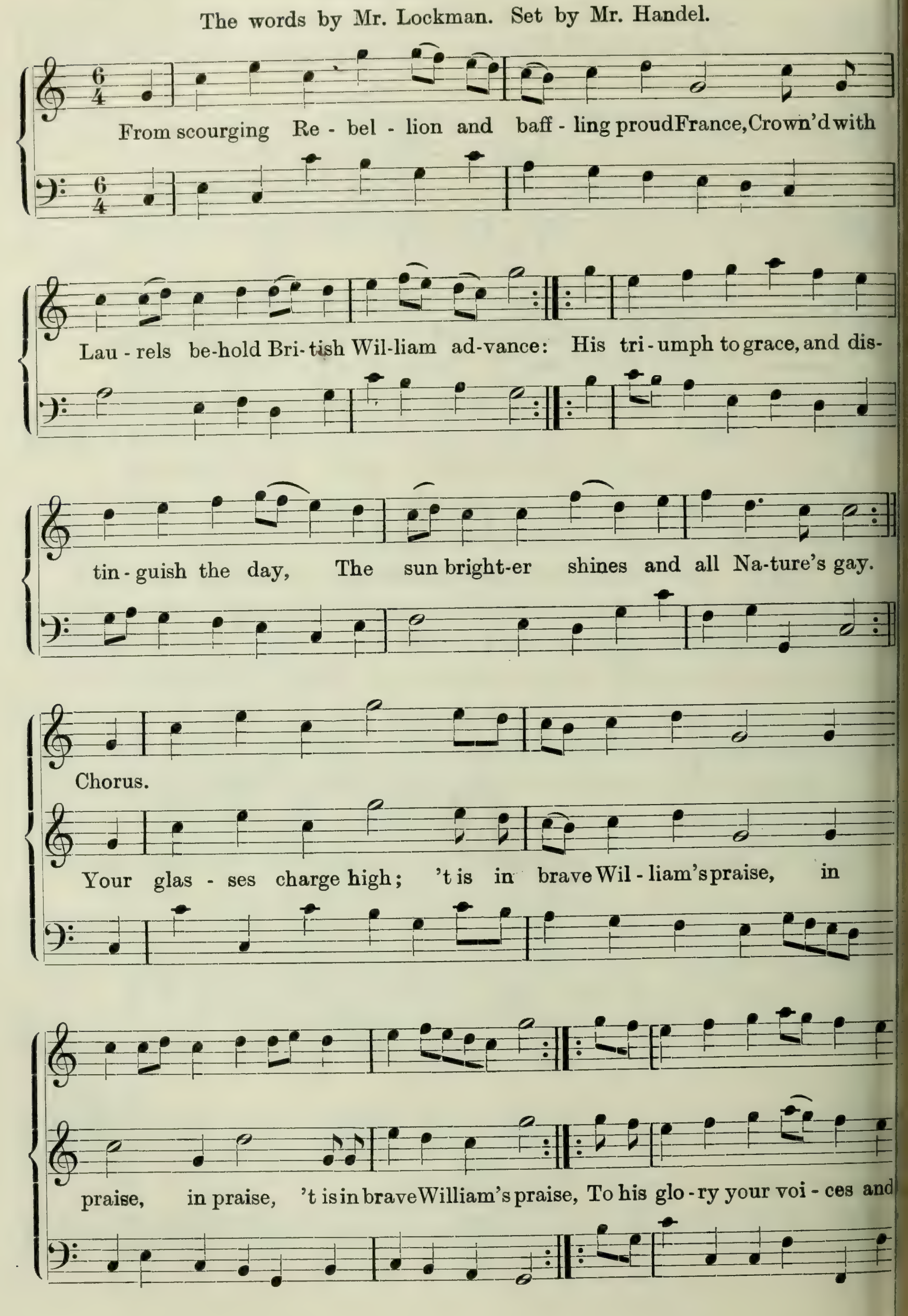
Set to Musick by Mr. Handel.

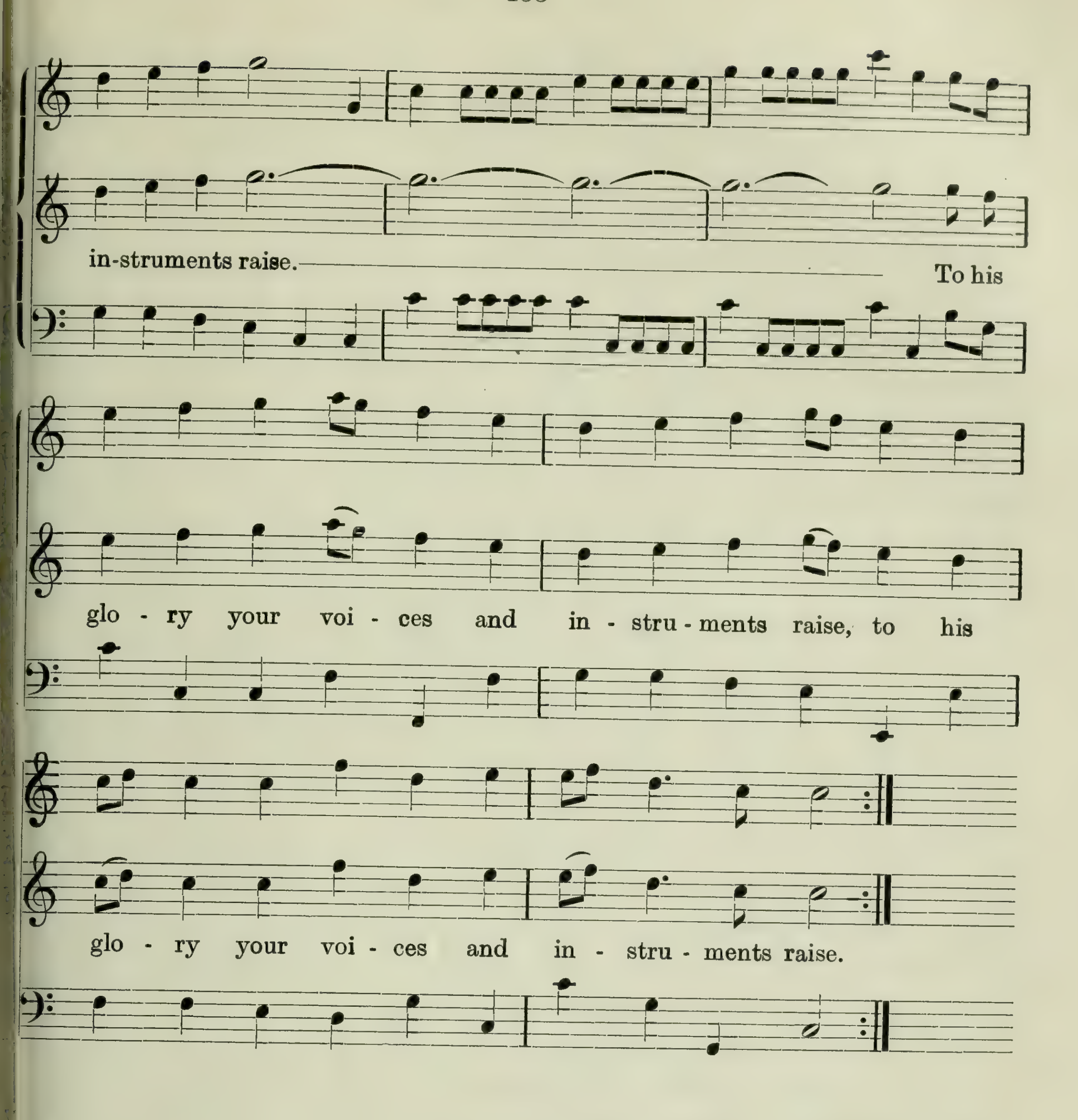



loy - al - ly sing, And let the world know we'll be free, And
let the world know we'll be free.
Chorus.
The Re - bels shall fly, As with
shouts we draw nigh, And E - cho shall vic - to - ry ring:
Pia.
Then safe from a - larms, We'll rest on our arms, And
cho - rus it, Long live the King, Long live the King, Long live the
King, Long, long live the King, Long live the King, And
Da Capo.
cho - rus it, Long live the King.

A Song on the Victory over the Rebels by His Royal Highness the Duke of Cumberland.

The words by Mr. Lockman. Set by Mr. Handel.





[A]lfred Heuß (Leipzig).

[Ü]ber die Dynamik der Mannheimer Schule.

Unserm Festbuch würde wohl etwas fehlen, wenn es nicht irgend-[ei]nen Beitrag zu dem Kapitel „Mannheimer Schule" enthalten würde. Auf [we]nigen Teilen seines immensen Stoffgebietes hat Hugo Riemann wohl mit [gr]ößerer Liebe gearbeitet, wie auf diesem, wenige setzten ihn auch vor [d]ie so große Zahl neuer Fragen, Fragen von ausschließlich künstlerischer [Be]deutung, die die Beschäftigung mit diesem Kapitel der Musikgeschichte

auch so interessant machen. Sicherlich ist nicht alles, was zur Erklärung der Mannheimer Komponisten vorgebracht wurde, beim ersten Wurf geglückt, die Stellung dieser Schule in der Musik des 18. Jahrhunderts ist auch heute noch eine umstrittene Frage, aber als unbestritten muß gelten, daß durch Riemanns Forschungen viele Fragen neu angeregt wurden und der historische sowie der künstlerische Gewinn, den die energische Durchnahme dieser Komponisten mit sich führt, sich heute noch gar nicht absehen läßt. Ferner erschlossen Riemanns Publikationen von Mannheimer Instrumentalmusik (in drei Denkmäler-Bänden der Tonkunst in Bayern sowie im *Collegium musicum*) eine Fülle von Musik, die, von ihrem historischen Wert abgesehen, in ihren besten Stücken rein künstlerische Freude gewährt und teilweise auch die Probe im heutigen Musikleben bestanden hat. Dennoch bleibt immer noch das Faktum bestehen, daß über die historische Rolle der Mannheimer Schule mannigfache Meinungsdifferenzen bestehen. Das schadet weiter nicht, solange die Forschungen ohne Voreingenommenheit bewerkstelligt werden; jede auf Sachkenntnis sich stützende neue Ansicht wird, wie es bei aller echten Wissenschaft der Fall ist, warm begrüßt werden. Kann sie doch zur Lösung der verwickelten Fragen — und sollte es etwa nur in indirekter Weise der Fall sein — beitragen und uns vorwärts helfen.

In einem Artikel[1]): „Zum Thema: Mannheimer Vorhalt" habe ich versucht, die Aufmerksamkeit bei Behandlung der Mannheimer Komponisten auf ihre Dynamik zurückzulenken, zurückzulenken insofern, als es sich um eine Seite des Wesens der „Mannheimer" handelt, die bereits den Zeitgenossen als etwas Besonderes aufgefallen war und über die sie sich sowohl im positiven wie negativen Sinne äußerten.

Trotz einiger Hinweise der Zeitgenossen war es uns „Modernen" immer noch nicht recht gelungen, uns in die Dynamik der „Mannheimer" derart einzuleben, daß wir aus diesen zeitgenössischen Äußerungen den ganzen positiven Nutzen ziehen konnten, und selbst Riemann, der das fluktuierende Moment scharfsinnig herausspürte und es in der Dynamik der Mannheimer anfangs sehr betonte, kehrte später dieser Seite etwas den Rücken und suchte die Eigenart der Mannheimer in ganz anderen Zügen. Der große Gelehrte verübelt es mir auch sicherlich nicht, wenn ich zu behaupten wage — meine Ausführungen versuchen den Beweis zu erbringen —, daß ein Verfolgen der dynamischen Eigenart der „Mannheimer" möglichst bis auf ihre letzten Gründe schon allein genügt, den Mannheimer Komponisten ihre große Rolle in der modernen Musikgeschichte zuzuweisen, und daß es kaum anderer Beweise bedarf. Das hängt damit zusammen, daß mit

---

[1]) Zeitschrift der I. M. G. IX, S. 273.

der Dynamik, die eben deshalb, weil man nicht die letzten Konsequenzen aus ihr zog und sie mehr oder weniger als ein äußeres Mittel betrachtete, eine Menge innerer und überaus wichtiger Fragen zusammenhängen. Und hier kommen dann auch solche in Betracht, die den Zeitgenossen verschlossen bleiben mußten, weil sie, mitten in der Zeit stehend, die Konsequenzen aus dem, was sie mit offenen Augen sahen und mit aufmerksamen Ohren hörten, nicht ziehen konnten. Das gehört in die eigentliche Arbeitssphäre des späteren Historikers. Für diesen darf es jedenfalls als ein beruhigendes und bekräftigendes Zeichen gelten, wenn er zum Ausgangspunkt seiner Folgerungen und Theorien die Aussprüche einer ganzen Reihe bedeutender Zeitgenossen nimmt.

Indessen konnten meine früheren, nur kurzen Ausführungen erst dann einen breiteren Untergrund erhalten, als das Thema: Dynamik in der Musik eine umfänglichere Behandlung erfuhr. Diese versuchte ich, wenn auch in aller Kürze, in dem Vortrag: Die Dynamik bei Mozart (gehalten auf dem dritten Kongreß der I. M. G. zu Wien im Mai dieses Jahres) zu geben und muß, um gleiches nicht noch einmal zu sagen, auf diesen verweisen, wie der Vortrag sich auch wieder auf die hier gegebenen Ausführungen stützt. In dem genannten Vortrag wurde, wenn ich es so nennen darf, ein kurzer Abriß einer „Geschichte der musikalischen Dynamik“ gegeben, da es nur durch einen solchen möglich war, einen einzelnen Meister in dynamischer Beziehung würdigen zu können. Ich ergreife aber auch hier die Gelegenheit, auf die große Wichtigkeit dynamischer Studien hinzuweisen und zwar unter dem Gesichtspunkt der historischen Entwicklung und nicht unter dem musik-ästhetischer Spekulation. Meiner Ansicht nach kann diese erst dann mit wirklichem Erfolg einsetzen, wenn sie historischen Grund und Boden unter sich hat, d. h. historische Tatsachen gesammelt hat und mit diesen operiert. Auch die Bearbeitungen und Ausgaben älterer Tonkunst bis auf unsere Tage zeigen die eminente Notwendigkeit dynamischer Studien in aller Schärfe an, denn obwohl wir uns auf die bis dahin erreichte historische Treue oft nicht wenig einbilden, in bezug auf dynamische Bezeichnungen werden auch heute noch selbst von den ernstesten Historikern modernste Prinzipien verfolgt, die mit denen der Alten meistens so gut wie nichts zu tun haben. Wenn dieses bis dahin ganz und gar vernachlässigte Gebiet vorläufig nur in großen Zügen[1]) behandelt werden kann, so heißt auch hier die erste Bedingung, von unseren Anschauungen abzusehen und uns in die Art und Weise der Dynamik einzelner früherer Zeiten, Schulen und Meister zu vertiefen. Da zeigt sich denn, daß, wer von unserer Zeit aus urteilt, z. B. in der Dynamik der

[1]) Findet er Zeit, so stellt der Verfasser dieser Ausführungen eine „Geschichte der musikalischen Dynamik“ in Aussicht.

„Mannheimer“ oder Mozarts nichts Besonderes sieht und die Urteile von Zeitgenossen nicht begreifen kann; das ändert sich aber sofort, wenn wir an das Studium treten, nachdem wir uns mit der Dynamik früherer Zeiten vollauf bekannt gemacht haben. Gewiß sind dies ganz allgemeine historische Forderungen, die man aber für dieses Gebiet im besonderen formulieren darf, weil es uns noch nicht recht geglückt ist, uns auf diesen allgemein historischen Standpunkt zu stellen.

In dem erwähnten Vortrage führte ich alle Dynamik auf ihren Ureffekt, den Echoeffekt, d. h. auf den schroffen Gegensatz von *forte* und *piano*, zurück, an sich durchaus kein neuer Gedanke. Es wurde indessen versucht, in Kürze anzugeben, in welcher Art sich dieser Gegensatz in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts äußert. Er ist für diese Zeit von ganz enormer Wichtigkeit, d. h. nicht der Echoeffekt an und für sich, sondern sein Prinzip, die schroffe Gegenüberstellung von *forte* und *piano*. Denn die wichtigste große Instrumentalform dieser Zeit, die des Instrumentalkonzerts, gründet sich auf diesen, in der mannigfaltigsten Art und Weise fest organisierten Wechsel von *forte* und *piano*. Sein vornehmstes Charakteristikum besteht in der Schroffheit, in dem unmittelbaren Gegensatz von Tutti und Solo, von *Concerto* und *Concertino*, überhaupt der einzelnen, oft sehr mannigfaltigen Klanggruppen. Dieser schließt ein allmähliches Ineinandergehen aus. Die beiden verschiedenen Welten durc *Crescendi* oder *Diminuendi* miteinander verbinden zu wollen, ist ein ebenso grundfalsches wie eigentlich auch unmögliches Beginnen. Die Musik dieser Zeit schließt derartige Übergangscrescendi[1]), die wir als ein

[1]) Um zu keinen unnötigen Mißverständnissen Veranlassung zu geben, führe ic wenigstens andeutungsweise meine Grundprinzipien über musikalische Dynamik aus Man hat in der Dynamik zwischen einer, wie ich es nenne, Gefühlsdynamik un einer Effektdynamik zu unterscheiden. Die erstere bezieht sich auf die dynamische Modifikationen, die sich durch einen ausdruckvollen Vortrag mehr oder weniger be jeder Musik ergeben; so z. B., wenn eine ausgesprochene Piano-Melodie mit ausdrucks vollen, kleinen Schwellungen und Schattierungen vorgetragen wird, wobei sie aber de Pianocharakter nicht verliert. Etwas ganz anderes ist es mit der Effektdynamik Diese geht aus der ganzen Anlage einer Komposition hervor — die früheste Grund form ist eben der Echoeffekt, der sofort satzbildend wirkt — es handelt sich nicht u Ausdrucksnuancen, sondern um Effekte. So gibt es logischerweise dem Prinzip nac auch zweierlei Arten Crescendi. Als Grundbeispiel eines Effektcrescendo ist etw folgendes anzusehen: Wenn eine Musik sich mir von weitem nähert, so wird sie imme stärker, ohne daß darin auch nur die geringste Gefühlsäußerung liegt; dem Prinzi nach handelt es sich hier um ein ganz allmähliches Anwachsen der Tonstärke bei ei und demselben Klangkörper, also um ein Übergangscrescendo. Wenn ich als sage, die ältere Musik kannte das *Crescendo* als prinzipielles Mittel nicht, so heißt di nur, daß sie das Übergangscrescendo nicht kannte, Gefühlscrescendi hat sie selbs verständlich angewendet, wenn auch nicht in der ausgiebigen Art, wie wir uns di vorstellen. Den Beweis gibt uns die Musik selbst, die aus einer in der mannigfachste

der wichtigsten Arten des Crescendo noch näher kennen lernen, direkt aus. „Möglich“ wäre seine Anwendung, wie ich ausführte, in einem einzigen Falle, nämlich dann, wenn ein *piano-Tutti* eine *forte*-Fortsetzung erhält, wie es in Konzerten nicht allzu häufig der Fall ist; denn hier folgen sich nicht zwei in ihrer Tonstärke ganz verschiedene Klanggruppen, sondern zwei gleiche aufeinander. Meine Ausführungen ergaben indessen, daß die Alten selbst in diesem Falle kein *Crescendo* angewendet haben. Ich bin nir bewußt, mit diesen paar Andeutungen nicht voll verstanden zu werden, nuß dies aber mit in Kauf nehmen mit dem Verweisen auf den Vortrag, vo immerhin ausführlicher, wenn auch nicht im mindesten erschöpfend, iber diesen Gegenstand die Rede war.

Die Form und Anlage des Instrumentalkonzerts ist nun für die Intrumentalmusik bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts von entscheidenler, eigentlich kaum zu überschätzender Wichtigkeit. Es handelt sich dabei ben um die Anlage dieser wichtigsten Instrumentalform mit ihrem ausgeprägt scharfen Wechsel von *forte* und *piano* nebst ihren Modifikationen.)ie Wichtigkeit dieses Konzertbegriffs wird uns gleich zum vollen Bevußtsein dadurch kommen, wenn ich darauf aufmerksam mache, daß elbst dann, als das Konzert seine klassische Periode hinter sich hat und ie wichtigste Art dieses Konzerts, das *Concerto grosso*, fast ganz zurückedrängt wird, dieser Konzertbegriff noch lange Zeit fortlebt und zwar in er Sinfonie. Und dies, trotzdem das Prinzip dieses Begriffs durch die neue infonik in seinen Grundfesten erschüttert wurde. Das läßt sich nur araus begreifen, daß das Prinzip des unmittelbaren Gegensatzes — an nd für sich die natürlichste Grundlage aller Dynamik — durch jahrundertlange Gewöhnung den Musikern derart in Fleisch und Blut übergangen war, daß es sich durch das neue Prinzip, dem des allmähchen Übergangs — *crescendo* — einfach nicht sofort über den Haufen nnen ließ, selbst nicht in Zeiten, als dieses zum erstenmal mit aller

---

rt gehandhabten Registerdynamik herauswächst. Ich schreibe es dem Umstande s Nichtunterscheidens zwischen Gefühls- und Effektdynamik zu, daß besonders über s Vorkommen des *Crescendo* so mancherlei Anschauungen bestehen. Wer von einem escendo im 17. Jahrhundert liest, glaubt damit den Beweis geliefert zu haben, daß s Crescendo in jeder Art in der Musik dieser Zeit zu Hause gewesen sei, und kann nn natürlich nicht begreifen, warum z. B. über Jommelli und die „Mannheimer“ von itgenossen so viel Aufhebens gemacht wurde. Er weiß auch nicht, daß z. B. Geminianis d und mancher anderer Künstler dynamische Ausführungen sich auf die Gefühlsdynamik ziehen, und was dergleichen mehr ist. Übrigens betone ich noch besonders, daß 1on im 17. Jahrhundert Übergangscrescendi vorkommen, aber als Ausnahme die gel bestätigen. Sie passen in die ganze Art von Musik nicht. Indessen sieht man hl schon aus diesen Bemerkungen, daß das ganze Thema einer ausführlichen Darllung bedarf.

Kraft in die Erscheinung trat. Weil es sich um ein ewiges Prinzip handelt, wie man den unvermittelten Gegensatz — der Ursprung allei Dynamik ist der Echoeffekt — zwischen *forte* und *piano* wohl nennen darf, so stirbt er auch niemals aus, aber es gibt Zeiten, denen das Übergangsprinzip viel näher liegt als das Urprinzip, und zu diesen Zeiten gehört auch die unsrige, die es auch gerade deshalb so ausgezeichnet verstanden hat, in der alten Musik die *Forte-piano*-Dynamik fast völlig zu übersehen, statt dessen in ihr das ihr eigene Prinzip zu entdecken und derart die alte Musik gründlichst mißzuverstehen. Ich muß denn auch um über diese grundlegenden Begriffe Klarheit zu verschaffen, in meiner Ausführungen vorgreifen und angeben, daß sowohl Mozart wie Haydn im Prinzip noch auf der Basis des alten Konzerts stehen, und daß ihre Sinfonien, wo es sich am klarsten zeigt, auf einer *Forte-piano*-Dynamik beruhen, und zwar bis in die allerletzte Zeit. Erst Beethoven steht vor den großen Meistern mit den neuen Prinzipien vollständig verwachsen da sowie aber auch mit dem alten und wendet beide Prinzipien mit souveräner Überlegenheit an. Ich darf schon sagen, daß Beethoven nicht de größte und eigentlich „moderne" Sinfoniker geworden wäre, wenn er sich nicht die beiden Prinzipien völlig zu eigen gemacht hätte, was Haydn und Mozart noch unmöglich war. Diese beiden Meister sind auch in ihre Dynamik dem Prinzip nach Männer des 18. Jahrhunderts, erst Beethoven ist der erste große Vertreter beider Prinzipien. Das Wichtige ist aber daß der Weg zu diesem Beethoven weder über Haydn noch Mozart führt und führen konnte, sondern über die Mannheimer Schule. Das wird alle vorläufig noch etwas orakelmäßig sich anhören, die weiteren Ausführunge werden hier aber aufklären, wenn auch zu einer völlig klaren Darstellun nur eine umfassend angelegte Geschichte der Dynamik verhelfen könnte

Eine Abhandlung über die Dynamik der Mannheimer hat sich den zunächst, wie schon aus diesem Präludium hervorgeht, mit dem bekannte „Mannheimer Crescendo" zu befassen. Die Zeitgenossen reden vo diesem neuen Effekt und seiner virtuosen Ausführung durch die Mann heimer Kapelle bekanntlich in Tönen der allerhöchsten Be- und Verwunde rung. Von diesen Zeitgenossen hat am meisten Wichtigkeit der Engländ Burney, und dies deshalb, weil er aus London kommt und den Vortra Händelscher Instrumentalwerke, vor allem seiner *Concerti grossi* — s waren zu damaliger Zeit geradezu Promenadenmusik — nach den I tentionen ihres Schöpfers genau kannte. Das ist deshalb von Belang, we sich in diesen Konzerten eine ganze Anzahl Stellen finden, die sich e moderner Beurteiler gar nicht anders als mit Crescendovortrag denk würde. Und zwar sind diese Stellen in einer Weise angelegt, wie w ähnliches bei den Mannheimern finden. Nicht nur wird ein Motiv a

mählich in die Höhe gedrängt, sondern es kommt auch vor, daß das ganze Orchester bei dieser „Steigerung" beteiligt ist, was eines der ersten Charakteristika des Mannheimer Crescendo ausmacht, wie wir sehen werden. Ich komme später darauf immerhin noch zurück.

Wenn wir uns jetzt zu einer Besprechung des modernen Crescendo wenden, wie es gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zum erstenmal in bewußter Weise in der Musik in die Erscheinung trat, so wird unser erstes sein, zu untersuchen, was das Crescendo in der Geschichte der Musik denn eigentlich bedeutet. Hätte man dies getan, so wäre der jahrzehntelange wissenschaftliche Kampf, wer das Crescendo in der Musik einführte, ich will nicht sagen, nicht entbrannt, aber man hätte eingesehen, daß die Frage nach der Bedeutung des Crescendo ungleich wichtiger ist wie die Prioritätsfrage. Diese Frage hat erst dann einen tieferen Sinn, wenn man sich über die Bedeutung des Crescendo im klaren ist, die Prioritätsfrage an und für sich sagt gar nichts. Man wird sich ferner darüber im klaren sein, was eventuelle und vielleicht sogar genau nachweisbare Crescendi in der früheren Musik zu bedeuten haben, nämlich sie als Einzelerscheinungen auffassen, da eben das Übergangscrescendo zum Wesen der alten Musik gar nicht paßt.

Das *Crescendo* bedeutet ein neues Prinzip in der Musik, sofern es den Gegensatz zwischen *piano* und *forte* überbrückt, vermittelt. Schon dieser Satz zeigt in aller Schärfe an, worum es sich handelt, nämlich um einen Bruch mit dem System der alten Musik, bei der es sich um schroffe Kontrastierdynamik oder in den feineren Schattierungen um eine Registerdynamik handelt. Es gibt, genau genommen, nur zweierlei Arten Dynamik, erstens die scharfe Gegenüberstellung von *forte* und *piano*, und zweitens die Vermittlung zwischen diesen Stärkegraden, das *Crescendo* und *Diminuendo*. Ein drittes gibt es nicht, wie es auf dem Gebiete des Tempos auch nur zwei Prinzipien gibt. Entweder stehen sich schnell und langsam, die beiden Grundelemente der Musik, schroff gegenüber, wie es zum Charakteristikum der früheren Musik gehört, oder aber diese beiden Elemente gehen fortwährend ineinander über (Gesangsthemen in schnellen Sätzen), was zuletzt so weit führt, daß, wie in der einsätzigen sinfonischen Dichtung, die beiden Elemente völlig miteinander verquickt werden. Doch dies nur als ungefähres Gegenbeispiel.

So heißt es also das Übergangscrescendo vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus zu betrachten, und da tritt seine enorme Bedeutung klar zutage. Das Prinzip des allmählichen Übergangs, sei es nach dieser oder jener Seite hin, ist das eigentlich moderne Prinzip, mit dem die heutige Musik im weitesten Umfange rechnet. Wir besitzen hierfür auch glücklicherweise das klassische Zeugnis des größten Modernen außer

Beethoven, den Ausspruch Wagners in den Wesendonkbriefen, in denen der Meister seine Kunst — insonderlich die seines „Tristan“ — als die des „allmählichen Übergangs“ bezeichnet, was, nebenbei gesagt, auch auf die Dynamik der späteren Wagner in stärkstem Maße zutrifft. Die alte Musik ist im Gegensatz hierzu die Kunst eines wohlorganisierten Kontrastes, was Unterscheidungsprinzipien zwischen alter und neuer Kunst ergibt, die nicht tief genug eingeschätzt und bis auf ihre letzten Konsequenzen verfolgt werden können.

Beschäftigen wir uns in Kürze mit den wichtigsten Eigenschaften des Übergangs- oder auch dynamischen Crescendo zum Unterschied von dem reinen Gefühlscrescendo, das einzig die innere Belebung mit Schwellnuancen — wie sie außer mit der Stimme auf Blas- und Saiteninstrumenten sowie auf dem Clavichord möglich waren — bezeichnet. Man hat die wichtige Unterscheidung zwischen Gefühlsdynamik und Effektdynamik leider nie gemacht und ist sich deshalb auch nie so recht klar gewesen. Ausführlicher kann ich mich hierüber nicht ausdrücken, ich erinnere nochmals einzig daran, daß z. B. Geminiani zu den ersten Instrumentalvirtuosen gehört, der der Gefühlsdynamik — die lange schon in der Praxis von den feineren Musikern, vor allem von den Sängern, geübt wurde — seine Aufmerksamkeit schenkt. Das gehört aber einem ganz anderen Gebiete an, und wer hier nicht genau zu unterscheiden weiß, der besitzt in Sachen der Dynamik noch keinen festen Boden unter den Füßen.

Es gehört zu den wichtigsten Eigenschaften des Übergangscrescendo, daß es die alte Konzertanlage mit ihrer Registerdynamik zu sprengen suchte. Zu seiner vollen Entfaltung konnte es denn auch erst dann gelangen, als dies der Fall war. Daß die Sinfonien Haydns und Mozarts, ferner auch der norddeutschen Schule jenseits dieser eigenartigen Entwicklung stehen, wurde bereits angedeutet. In ihren Sinfonien finden wir klar ein Klanggruppenprinzip ausgesprochen, das mit dem des alten Konzerts große Ähnlichkeit hat, wie es, dem Schema nach, vor allem die italienische Theatersinfonie ausgebildet hat. Es sind drei Klanggruppen, von denen die eine, das Solo der Bläser (Flöten, Oboen, zum Teil auch Klarinetten) erst die neuere Zeit klar herausbildete unter dem Einfluß von Umständen, die uns hier nichts näher angehen. Die erste Klanggruppe ist das Tutti (Streicher, Holz- und Blechbläser und etwa Pauken), die zweite Klanggruppe das Streichorchester allein *(f.* und *p.)*, der etwa dem früheren Tuttikörper entspricht, und die dritte Klanggruppe sind die schon genannten Holzbläser mit piano-Streichern und gelegentlichem piano-Hörnerzusatz. Diese drei Klanggruppen wechseln bei Haydn und Mozart in ununterbrochenem Wechsel ab, es sind drei in sich abgeschlossene Welten, jede von bestimmten Charakter in der Art, daß die Musik in einer idealen Weise aus diesen Klanggruppen heraus

gedacht ist. Auch die allerletzten Sinfonien und Ouvertüren dieser Meister weisen diese wunderbar gesetzmäßige Klanggruppenordnung auf, nie ließen sich diese Meister dieses System, das mit ihrem ganzen Künstlertum innerlich verwachsen war, nehmen, wenn auch etwa einige Schwankungen auftreten. Nochmals sei auch betont, daß von diesem Sinfonie-System, das den geläufigen Stil des 17. und 18. Jahrhunderts zum letztenmal in einer klassischen Weise spiegelt, kein eigentlicher Weg zum Beethoven der dritten Sinfonie führt, und daß wir direkt an ein Wunder glauben müßten, wenn keine Möglichkeit wäre, den Sachverhalt — in bezug auf die Orchestertechnik — zu erklären. Um die ganze Bedeutung der Beethoven zugeschriebenen Neuerung zu würdigen, zitiere ich den Ausspruch des in gewisser Beziehung besten Kenners Beethovens, Richard Wagners — auf diese Stelle in den gesammelten Schriften wurde ich erst nach Beendigung dieser Studien wieder aufmerksam — in seiner Schrift „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" (IX, S. 232). Ich freue mich um so mehr, Wagner zitieren zu können, als hier Wagners eminent kunsthistorischer Sinn nicht etwa auf Spekulation wie in so vielen anderen Fällen angewiesen war, sondern weil Wagner auf Grund eines ihm genau bekannten Materials, eben der Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens, urteilte. Wagner charakterisiert die Orchesterbehandlung Haydns und Mozarts vollständig richtig, mit ähnlichen Worten, wie es vorhin geschah, und berührt hier Fragen, an denen die damalige Musikbetrachtung überhaupt noch so ziemlich vorbeigegangen war. Dann steht er vor der Erklärung Beethovens, der ihm als ein Wunder erscheint, was er mit den Worten ausdrückt:

„W u n d e r b a r e r w e i s e muß man nun bestätigen, daß auch Beethoven n i c h t s anderes kannte, als eben dieses Orchester, dessen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundsätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb.

Wir haben nun darüber zu erstaunen, wie es der Meister ins Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen M a n n i g f a l t i g k e i t, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen."

Wir haben auch heute noch hierüber in ganz gleicher Weise zu e r s t a u n e n wie Wagner, wenn es uns nicht endlich gelingt, das richtige Zwischenglied, das, wie Wagner vollständig richtig ahnt — zu diesem Zwecke zitierte ich auch Wagner — bei Haydn und Mozart nicht zu finden ist, zu entdecken. Es ist dies, um auch hier wieder das Resultat vorwegzunehmen, die Orchesterbehandlung der M a n n h e i m e r S c h u l e, mit deren Sinfonien Beethoven nachweisbar in Bonn aufwuchs, und von denen einige Charakteristika mit seiner Individualität in glücklichster Weise zusammentrafen.

Wir stehen immer noch bei der Erklärung des Übergangscrescendo. Zu bemerken habe ich vorher noch, daß das, was im folgenden über das Mannheimer Crescendo gesagt wird, auch in mancher Beziehung für Jommelli zutrifft, soweit ich dessen Arbeiten kenne. Bekanntlich streitet man sich darüber, wer das Crescendo zuerst angewendet habe, eine Frage, die mich gleichgültig läßt. Wichtig ist es hingegen, zu betonen, daß die Mannheimer Schule eine ganz andere Bedeutung hat wie Jommelli, hinter dem keine keine große Schule steht, und dessen Sinfonien bei weitem nicht die enorme Verbreitung hatten wie die der „Mannheimer".

Das Mannheimer *Crescendo* und mit diesem der Orchestersatz beruht auf einer wunderbar erscheinenden, sehr einfachen Tatsache, von der es wundernimmt, daß sie schon lange nicht klar erkannt worden ist, und wenn ja, daß man nicht die Konsequenzen daraus zog. Nämlich, das Crescendo wird nicht durch Stimmenzuwachs erzielt, ähnlich wie die Alten ebenfalls ein solches kannten, sondern durch ein Beweglichmachen des Gesamtkörpers. Hierin liegt die große Tat der Mannheimer, daß sie das Orchester aus der früheren Starrheit befreien, daß sie vom Tutti ausgehen, dieses wirklich „modulationsfähig" machen, auf ihm spielen wie ein Virtuose auf seinem Instrument spielen mochte. Der gesamte Tuttikörper muß gehorchen, er muß alles hergeben, sowohl das feinste pp. wie das stärkste ff., die „Mannheimer" verfügen nicht mehr nur über die einzelnen Klanggruppen, sondern sie kommandieren das ganze Orchester, von dem sie dynamisch alles verlangen. Die „Mannheimer" sind durch fortgesetzte Versuche zu der Erfahrung gekommen, daß ein pp. sich um so besser geben läßt, je mehr disziplinierte Spieler es ausführen; sie brauchen sich deshalb, um piano-Wirkungen zu erzielen, nicht nur an das Concertino zu wenden, wie das ältere Konzert, obwohl auch dieses piano-Wirkungen des Tutti kannte, sondern das ganze Orchester wird für alle Stärkegrade fähig gemacht. Es läßt sich dies nicht besser ausdrücken als mit den Worten, daß die neue Orchesterdisziplin das frühere starre Tutti beweglich gemacht hat. Die Konsequenzen hieraus werden wir nachher kennen lernen.

Das führt uns wie von selbst auf die Orchester-Besetzung und -Zusammenstellung. Auch hier handelt es sich um Dinge, die man schon lange mußte, aber nie die Konsequenzen aus ihnen zog. Der beweglichste Körper eines Orchesters sind die Streicher, besonders wenn sie stark besetzt sind. Diese haben nun bei den Mannheimern konkurrenzlose Stärke 20 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelle, 2 Kontrabässe = 30 Streicher im Jahre 1756, diese Zahl erreicht kein einziges der oft größeren Orchester dieser Zeit. Dann aber zeigt vor allem das Verhältnis der Bläser die moderne Zeit an. Diesem Streicherkörper stehen einzig 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Fagotte, aber die ganz überraschende Zahl von 4 Hörnern gegen

über. Das ist alles sehr gut zu begreifen. Das neue Orchester scheidet das alte Gruppenorchester, das die Registerdynamik zeitigte, aus. Vor allem wird dabei fast unwillkürlich darauf gesehen, ob die Instrumente eines Crescendo fähig sind oder nicht. Das ist bei den Oboen, den Flöten und Fagotten in sehr geringem Maße der Fall, alle diese Instrumente sind nicht stark „modulationsfähig", wohl aber die Hörner, die bei den Mannheimer Crescendi eine so große Rolle spielen. Einen Ton weich ansetzen, ihn langsam anschwellen lassen, das liegt ganz in der Natur des Hornes, und gleich vier Hörner, damit ließ sich ein Crescendo erzielen, das im Verein mit dem starken Streicherkörper auf die Zeitgenossen wie ein Wunder wirkte. Und nun vergleiche man einmal das Dresdner Orchester unter Hasse im ganz gleichen Jahre (1756). Da finden wir bei kleinerem Streichorchester (nur 27 gegenüber 30) 3 Flöten, **6** Oboen, aber nur 2 Hörner, **6** Fagotte.[1]) Das ist ein ähnliches Orchester, wie es Händel in London hatte, nur ist hier die Streicherzahl noch kleiner.

So gibt auch die Orchesterbesetzung der Mannheimer Kapelle ein Moment zur Erklärung ihres Stils; es ist ein ganz modernes Orchester, das alte Klanggruppenverhältnis zwischen Streicher und den einzelnen Holzbläsern ist aufgehoben, das Tutti ist auf äußerste dynamische Beweglichkeit abgestimmt, der moderne Geist mit seinem Übergangsprinzip kann in dieses Orchester einziehen. Daß die Schöpfung dieses modernen Orchesters mit seiner starken Hervorhebung des Streichkörpers in erster Linie eine Weiterbildung des italienischen Opernorchesters ist sowie auch auf dem System der vielen deutschen Quartettsinfonien beruht, ist ganz sicher, aber wie sich das Mannheimer Orchester und die Mannheimer Sinfonien als Ganzes präsentieren, hierin finden sich der neuen Momente eine Menge. So nahe es den lärmenden Theatersinfonien der Neapolitaner liegen konnte, ihr D-dur-Geräusch mit einem langsam sich aufbauenden Crescendo zu motivieren, sie haben es nicht getan. Was dynamische Wirkungen betrifft, sind vor allem die Händelschen 12 *Concerti grossi*, die nur Streicher verwenden, weitaus interessanter, als was diese ganze zeitgenössische Sinfonik, die sich im ganzen mit den breitausgesponnenen Gegensätzen von f. und p. bei starker Bevorzugung des f-Elements begnügt, bietet; sie repräsentieren überhaupt so ziemlich das Höchste, was sich mit der älteren Dynamik erreichen läßt.

Das sequenzmäßige Hinauftragen eines Motivs in den Mannheimer Sinfonien ist ein sehr geschickter, gewissermaßen der Natur abgelauschter Kunstgriff, der zeigt, daß die Mannheimer das Material in der ganz richtigen Weise anpackten. An und für sich handelt es sich um nichts Neues;

[1]) Man vergleiche die überaus dankenswerte Übersicht der Orchesterverhältnisse im 18. Jahrhundert in C. Mennickes Buch: „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker", dem die gemachten Angaben entnommen sind.

Sequenzen, wie sie sich bei den Mannheimern finden, lassen sich in ähnlicher Weise bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts und wohl noch früher zurückverfolgen; in der zeitgenössischen Musik trifft man — besonders bei Händel und Bach — Sequenzengänge, die den Mannheimern täuschend ähnlich sehen, aber eben doch keine echten Mannheimer Crescendi sind. Wenn z. B. Händel im ersten seiner *Concerti grossi* das Tutti mit folgender Phrase piano beginnt:



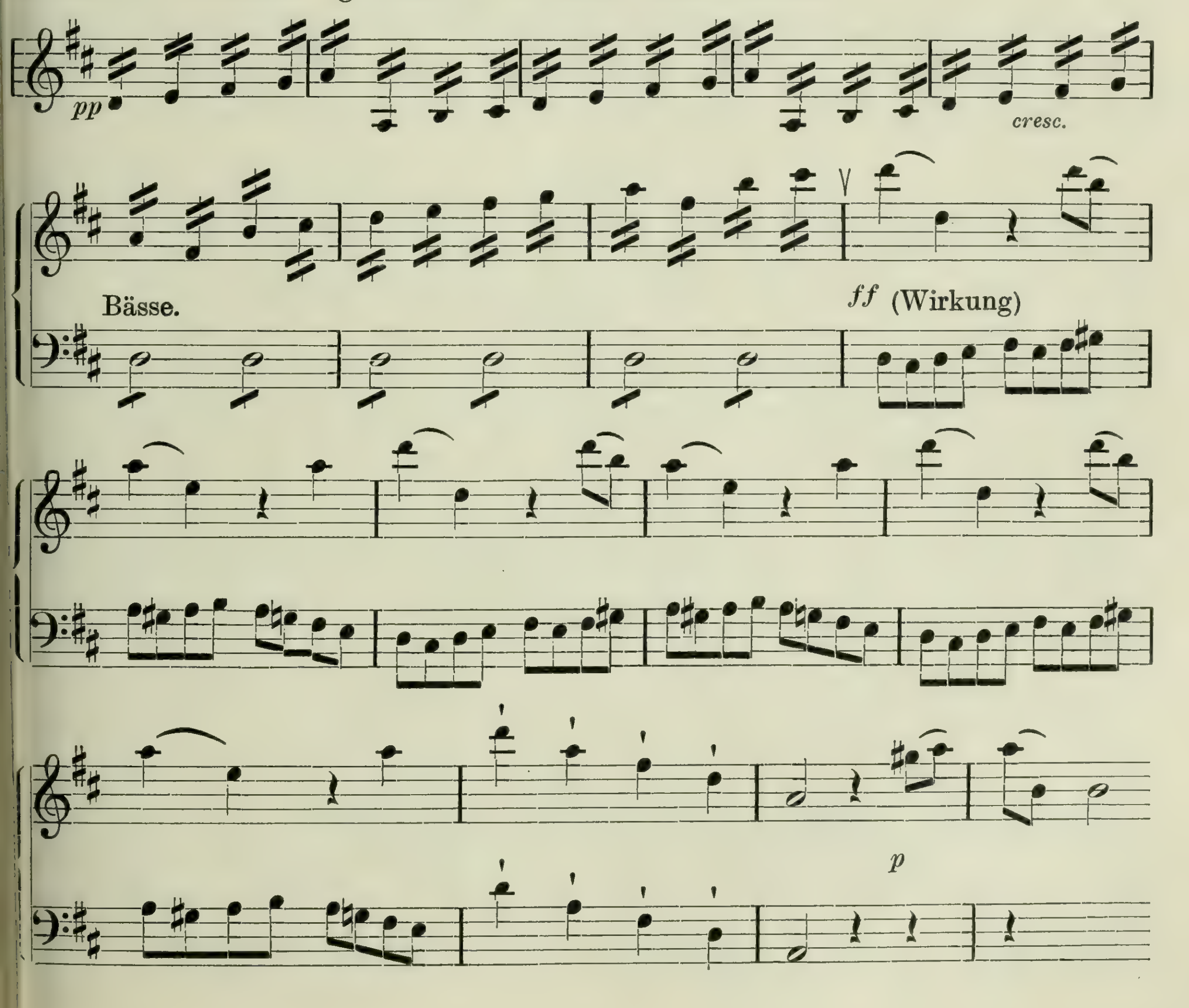
so sind dies Folgen, wie man sie bei den Mannheimern ganz ähnlich findet; ich möchte auch den heutigen Dirigenten oder Bearbeiter dieses Konzerts kennen, der nicht diese Phrase, der ein *piano* vorgezeichnet ist und die in dem Fortethema ihre Fortsetzung erhält, nicht mit einem *crescendo* spielen läßt und mir mit derartigen, sehr häufigen Beispielen beweist, daß das Mannheimer *Crescendo* nichts Neues, sondern ein ganz alter Witz sei.

Die Erkenntnis des Wesens des Mannheimer-Crescendo ist ein gutes Beispiel dafür, daß man ohne ein psychologisches Erfassen nicht bei allen musikalischen Dingen auskommt. Zu einem der wichtigsten Charakteristika unseres Crescendo gehört nämlich nicht nur das allmähliche Aufbauen, sondern auch, wenn der Kulminationspunkt erreicht und das Crescendo beendigt ist, ein längeres, vulkanartiges Austoben auf ganz primitiver harmonischer Basis. Das ist psychologisch ganz einfach zu verstehen: das Crescendo ist ein ganz langsames Spannen, vergleichbar dem Spannen eines schweren Bogens; ist der höchste Grad erreicht, dann folgt das Loslassen, der Pfeil schießt mit der ganzen Kraft des gespannten Bogens weg, als Resultat des Spannens: des Crescendo.

Vor allem handelt es sich darum, daß die geschilderte Wirkung des Crescendo etwas Natürliches, ja etwas Notwendiges ist; der Kraftanspannung muß auch ein Kraftentfalten folgen; dies ist das absolut natürliche Ver-

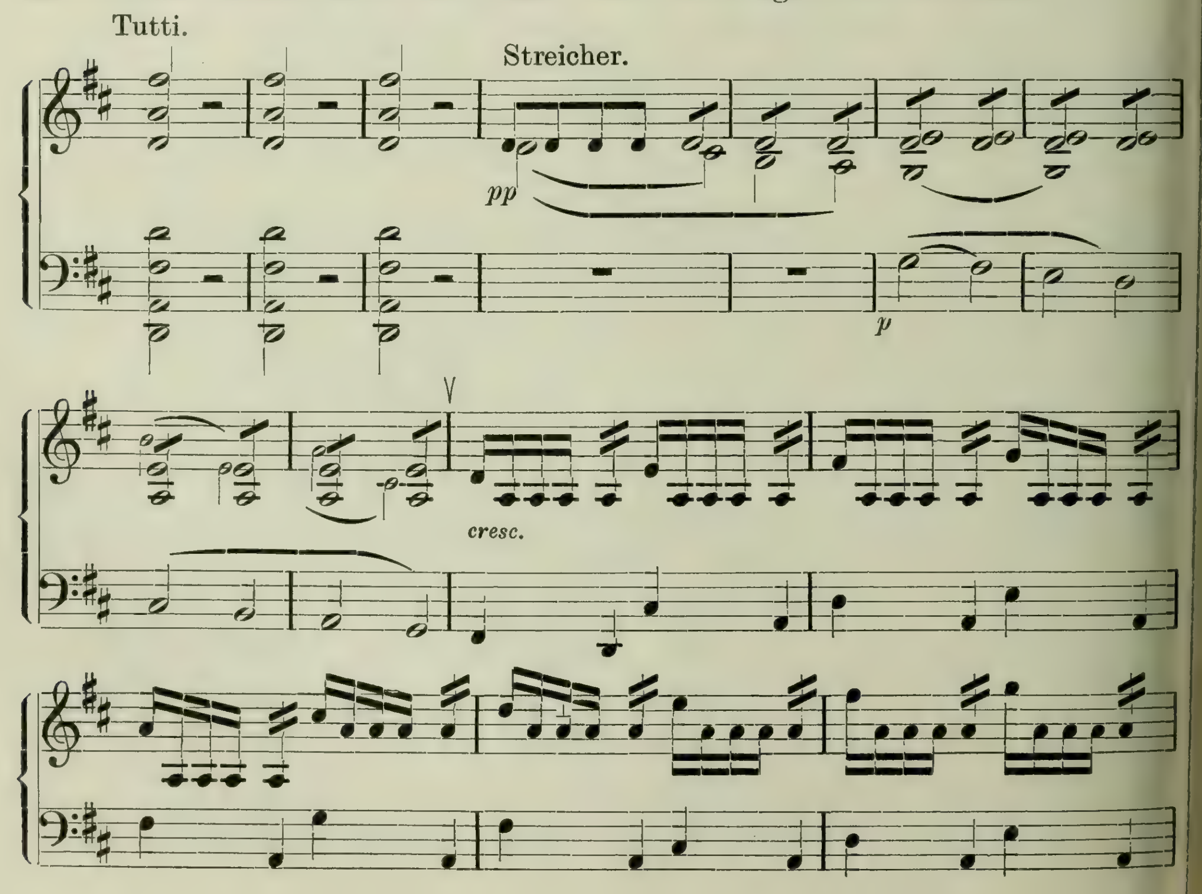
hältnis. Diese Erkenntnis lehrt uns aber auch, was es mit dem „Crescendo“ der Alten für eine Bewandtnis hat. Es ist gar kein wirklich als solches gefühltes, sonst müßte ihm notwendigerweise auch die Entladung folgen. Man sehe sich aber gerade das Beispiel von Händel an; abgesehen davon, daß mit dem Themeneinsatz das Ganze direkt abbricht, die Töne in dem Augenblick, als die höchste Stufe erreicht ist, in die Tiefe versetzt werden, bedeutet auch der Vortrag des Hauptthemas keine Entladung; wir können uns vor ihm auch eine Phrase gespielt denken, die auch im modernen Sinne nichts Crescendoartiges an sich hat; es ist und bleibt das Thema, das wir bereits kennen, daß aber in seiner Wirkungskraft geschmälert wird, wenn wir ihm durch ein vorbereitendes Crescendo seine plötzliche Forte-Wirkung nehmen.

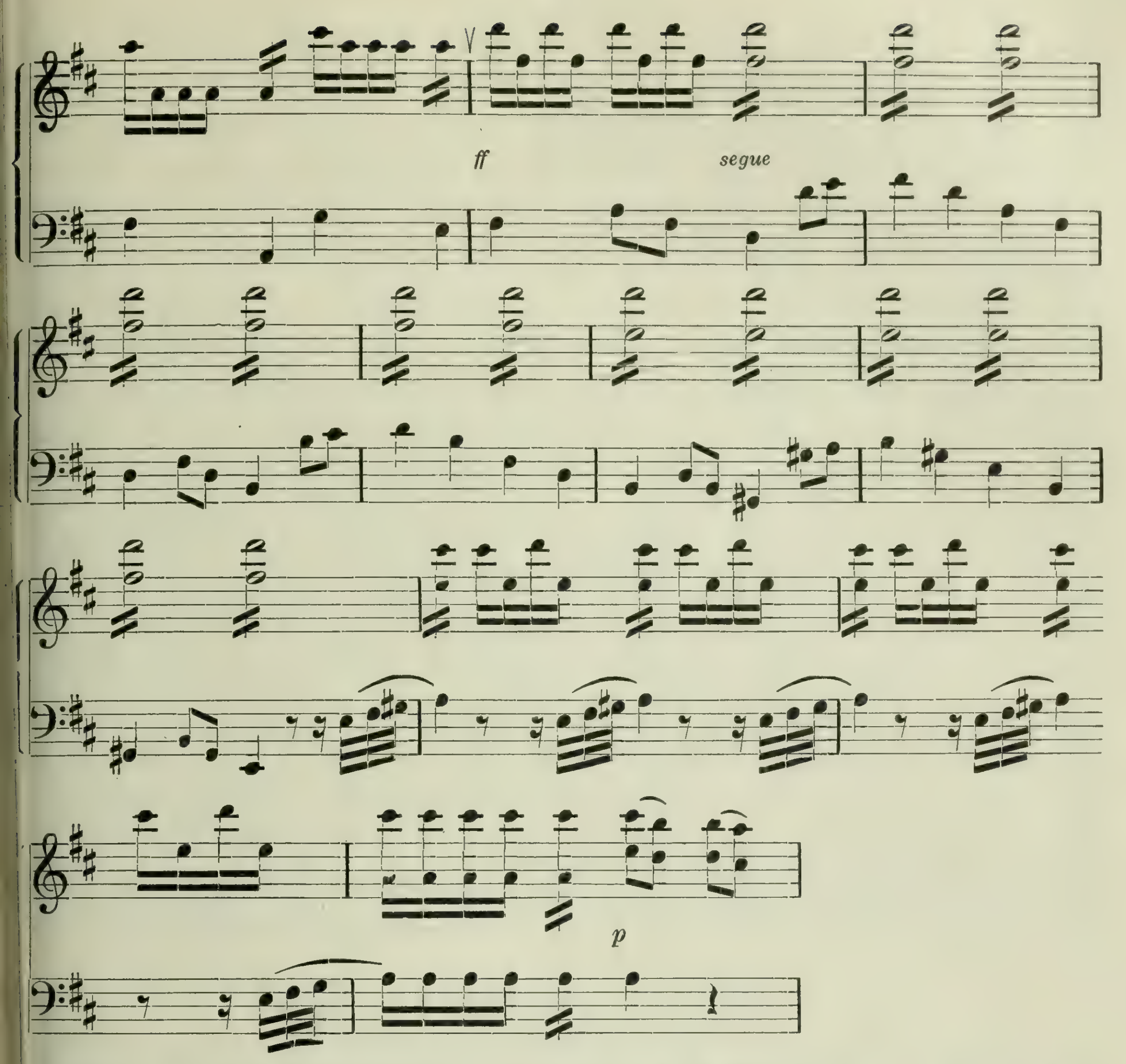
Es ist nun wohl notwendig, einige echte Mannheimer *Crescendi* zu zeigen, zu denen eben nicht nur das Aufsteigen, sondern eben auch der Ausblick gehört. Ich gebe billigerweise zunächst dem Begründer der Schule, Johann Stamitz, die Ehre, ein solches Crescendo vorzuführen, bringe dann nachher aber auch einige Weiterbildungen aus seiner Schule. In der Sinfonie „*La melodia Germanica*“ beginnt nach acht Einleitungstakten, die in sehr schöner Weise zwischen einem Forte- und Pianogedanken abwechseln, die Crescendo-Thematik, gebracht von allen Instrumenten:



Hier haben wir genau zweimal 8 Takte in genauem Verhältnis von Ursache und Wirkung: 8 Takte Spannen, 8 Takte Entladung. Das Verhältnis ist mathematisch genau; jeder Physiker würde an diesem Beispiel von Ursache und Wirkung seine Freude haben. Die „Wirkung" ist aber noch etwas näher zu untersuchen. Stamitz gibt in der ersten Violine eine gebundene Melodie, woran man sieht, daß er die Wirkung nicht als etwas Äußerliches auffaßt; dreimal wird die Phrase wiederholt, was auch gar nicht zuviel ist. Wichtig sind besonders die plötzlich entfesselten Bässe; in ihnen kommt vor allem das Kraftmoment zum Ausdruck; dasselbe ist sogar so stark, daß die Dominante berührt wird, es sich um ein kurzes Herausschleudern aus der Tonart handelt. Stamitz fühlt auch die Dominante so stark ausgesprochen, daß er ohne weiteres das folgende Piano-Thema in der Dominante einsetzen läßt. All dies erscheint völlig natürlich. Zu bemerken ist noch, daß während des ff. die zweiten Violinen und die Violen ihre 16tel Tremoli weiterspielen, während die Hörner den D-dur-A-dur-Akkord in Viertel-Akkordnoten bringen. Wir können dieses Crescendo als ein Ideal des Mannheimer Crescendo ansehen, da es maßvoll ist und eines inneren Moments (Melodie der ersten Violine) nicht entbehrt.

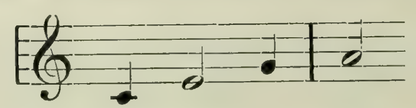
Nach diesem Beispiel gebe ich ein solches aus einer Sinfonie von Franz Beck aus dem Jahre 1773, das uns das Crescendoprinzip bereits auf einer anderen Stufe zeigt. Beck beginnt ähnlich — die Besetzung ist gleich — nach einem Forteeinsatz mit einem sehr wirkungsvollen Pianoteil:





Hier ist das Verhältnis vom Ursache und Wirkung, um diesen Ausruck beizubehalten, nach verschiedenen Seiten hin wesentlich anders. Dem rescendo von 6 Takten steht eine Entladung von $9^1/_2$ Takten gegenüber, die Virkung wird also weit stärker ,,ausgenützt" als in dem Beispiel von Stamitz, nd nicht nur das, Beck traut seinem Crescendo so viel Kraft zu, daß er as Geschoß nach verschiedenen Seiten hinlenkt (H-Moll-Akkord) und ann sogar endgültig in die Dominantenhöhe hinaufschießt. Das Creendo von Stamitz wird hier ganz bedeutend übertrumpft. Diesem ,,Forthritt" steht aber sichtbares Manko gegenüber; was Beck als Entladung ietet, ist reichlich leer und gleicht dem italienischen Theatersinfonienlärm ıf ein Haar. Bei Stamitz hatte das Ganze eine Krone, die Melodie der sten Violinen, hier herrscht eitel Getöse; einzig die Bässe, auch bei amitz die Träger der Entwicklung, bewegen sich in Tonformen, ziemlich lligen Akkordbildungen. Ich möchte übrigens daran erinnern, daß die Mannheimer" die Mittel für ihre Crescendoentladungen nicht erst zu erıden brauchten; gerade diese fanden sie in der italienischen Theater-

sinfonik schon vor, nur war in den Theatersinfonien der Neapolitaner der Ausbruch nicht vorbereitet, man begann eine Sinfonie ohne weiteres mit ihm und spielte Wirkung ohne Ursache, was ja auch das Charakteristikum dieser Sinfonien ist. Andere Sinfonien der Mannheimer gehen in der Ausnützung der Crescendo-Schwungkraft noch weiter, so z. B. Ernst Eichner in Nr. 5 seines Op. 7. Hier treffen wir eine neue Kombination; es werden zwei Crescendi aneinandergereiht, zuerst ein chromatisches, bei dem die Hörer nicht mittun können, dann ein akkordisches, beide von je 4 Takten. Hier wird das Geschoß 18 Meter, will sagen 18 Takte weit geschleudert; nicht nur die Dominante wird erreicht, sondern auch die Dominant-Dominante, und als der Schuß an seinem Ziele mit Halbkadenz in der Dominant-Dominante angelangt ist, kann das zweite Thema mit ganz ausgezeichneter Wirkung beginnen; die ganze Exposition mit dem Crescendo nahm 35 Takte in Anspruch. Das entspricht ungefähr dem Umfang, wie ihn Haydn in den 60er Jahren dem ganzen ersten Teile des ersten Sinfoniesatzes gibt, während die Mannheimer bereits mit mehr als dem doppelten Umfang arbeiten. Man sieht heraus, welch ungeheure Expansivkraft ein derartiges Crescendo besitzt, wie es die Formen vergrößert. Dem Prinzip nach ist es das völlig gleiche, das derartigen Stellen Beethovens zugrunde liegt, nur sind hier die Steigerungen verinnerlicht, stehen im Dienste einer großen künstlerischen Absicht. Man denke an das vielleicht größte Crescendo, das jemals geschrieben wurde, an die C-dur Stelle in der dritten Leonoren-Ouvertüre:

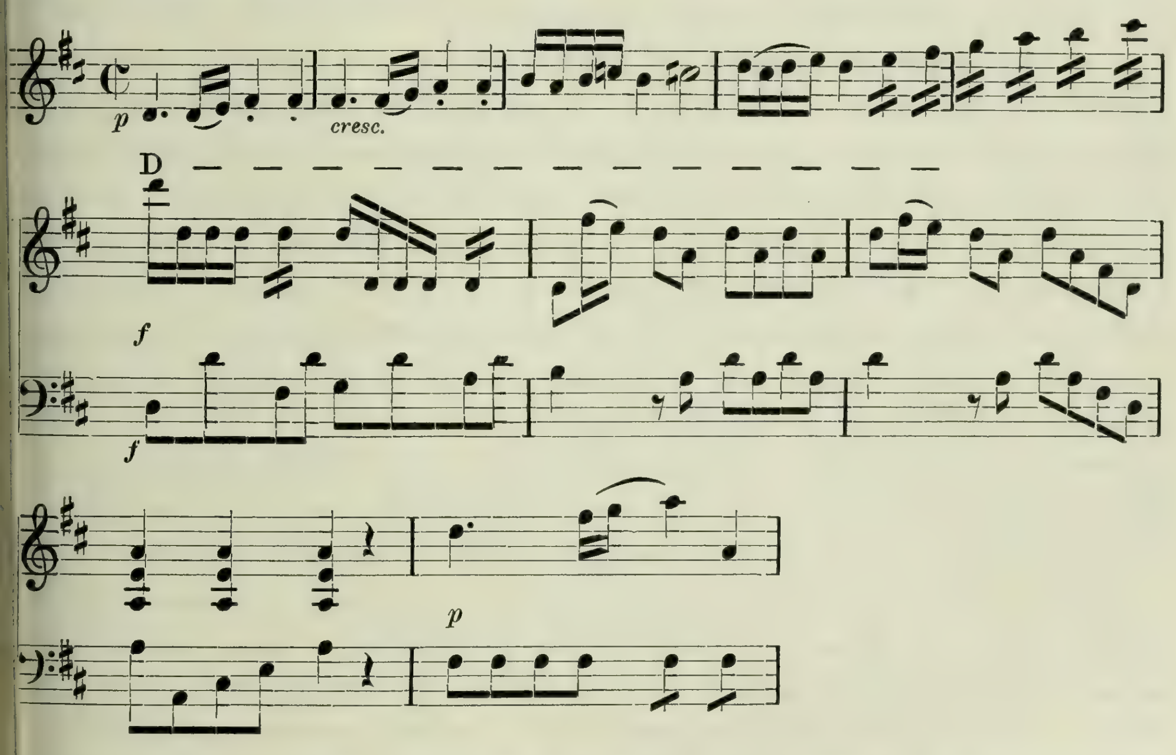


Sie ist nichts anderes als ein verinnerlichtes Mannheimer Crescendo in großartigstem Maßstabe mit besonders sorgsamem Aufbau. Beethoven ohne die Mannheimer erklären zu wollen, ist rein unmöglich; wer ehrlich ist wie Richard Wagner und von den Mannheimern nichts weiß, steht vor einem Wunder, denn er sagt sich wie Wagner, daß in mancher Beziehung keine Brücke über Haydn und Mozart zu Beethoven führt. Dabei kann eben nur immer zur Bekräftigung gesagt werden, daß Beethoven besonders mit den Sinfonien der „Mannheimer", nicht mit denen Haydns und Mozarts aufwuchs.

Nach dieser psychologischen Erklärung des Crescendo interessiert es sicherlich, wie sich Haydn und Mozart zu dieser Mannheimer Errungenschaft stellten. Die Kritik nach dieser Seite hin eröffnet auch teilweise neue Ausblicke. Daß auch Haydn die „Mannheimer" gekannt hat, ist unzweifelhaft, aber die Sache verhält sich hier wohl ganz anders, als wie auch Riemann annimmt. Der Einfluß auf Haydn inbetreff der Dynamik ist nämlich, soweit sich bis dahin überblicken läßt, äußerst gering. Haydn

steht auf einem ganz andern Boden, er kennt die Mannheimer Sinfonien wohl nur flüchtig, sträubt sich ferner gegen ihren Einfluß und aber auch, er weiß nicht den richtigen Nutzen aus diesen Werken zu ziehen, was eben zu der berechtigten Annahme führen darf, daß Haydn diese Sinfonieliteratur nicht von Grund aus gekannt hat. Gerade das letzte Kriterium ist wichtig, weil es uns die Sinfonien der drei ersten Bände der Gesamtausgabe erklären hilft.

Ich zeige zunächst an einem Beispiel, wie Haydn das Mannheimer Crescendo behandelte, und betone ferner noch, daß solche Crescendi bei Haydn zu den größten Seltenheiten gehören, er sich also gegen diese Kompositionsmethode, soviel sich dahin sehen läßt, gewendet hat. Das einzige Beispiel in den ersten Bänden bietet die erste Sinfonie von 1759. Nachdem wir über das Mannheimer Crescendo Bescheid wissen, fällt eine Kritik ziemlich leicht. Die Sinfonie beginnt gleich mit dem *Crescendo*, was bei den Mannheimern ebenfalls vorkommt, aber im ganzen befolgen sie das Prinzip, das Crescendo-Thema spannend einzuführen, in dem sie wie bei den angeführten Beispielen einen überaus wirkungsvollen Eingang schreiben. Haydn beginnt ebenfalls mit ganzem Orchester wie die Mannheimer (Oboen und Hörner):



Der Aufbau beläuft sich auf fünf Takte, die Wirkung aber nur auf er Takte. Niemals würde etwas Derartiges ein „Mannheimer" gemacht haben; würde — mit Recht — den Aufbau als unregelmäßig und vor allem die irkung als zu schwach getadelt haben. Dieser Crescendo-Anfang wird nicht isgenützt, es handelt sich wohl um einen Effekt, aber er ist lange nicht

mit der Eleganz und der Treffsicherheit der Mannheimer gebracht, die nun hier einmal Meister waren. Es fehlt diesem Haydnschen Crescendo aber noch anderes, woran ein waschechter Mannheimer seine Kritik geübt hätte. Im vierten Takt, als das Crescendo sich zur letzten Steigerung anschickt, läßt Haydn ganz plötzlich die Hörner pausieren, also diejenigen Instrumente, mit denen sich ausgezeichnete Crescendopolitik treiben läßt. Warum wohl? in Haydn ist das alte Pianofortesystem so mächtig, daß er den Höhepunkt beim Forte immer noch als Tuttieinsatz empfindet, er will noch etwas übrig haben, um den Forteeinsatz besonders hervorzuheben. Das tun auch etwa die Mannheimer und besonders auch Beethoven, aber niemals würden sie die bereits im Gang sich befindende und zum Trumpf sich anschickende Crescendoentwicklung dadurch unterbrechen, daß wichtige Instrumente plötzlich aussetzen, um sie dann erst beim Höhepunkt wieder zu verwenden. Wohl kann man sich diesen Trumpf aufsparen, aber nur dann, wenn man ihn noch nicht gezeigt hat, wie dies z. B. Beethoven in der Leonoren-Ouvertüre tut, und dies vor allem deshalb kann, weil er ein weit mannigfaltigeres Orchester besitzt, besonders auch einen ausgebildeten Blechkörper. Haydn ist, wie man schon hieraus sieht, nicht über alle Handgriffe der „Mannheimer" orientiert, er besitzt ferner auch kein Orchester, mit dem sich derartige Wirkungen gut geben lassen.

In der Ausnützung der „Wirkung" sehen wir Haydn insofern auf eigenen Wegen, als er urplötzlich den H-Moll-Akkord einschiebt, dann aber natürlich wieder zur Grundtonart zurückkehrt, auf welchen Einfall jüngst bereits H. Kretzschmar (Peters-Jahrbuch 1908), wenn auch in einem etwas andern Sinne, aufmerksam gemacht hat. Besonders fällt aber der Umstand auf, daß Haydn sein Geschoß gar nicht nach der Dominante zielt, und deshalb sein Pianothema in der Grundtonart bringen, er also sich wiederholen muß, womit er unfreiwillig eingesteht, daß der Crescendo-Anfang eigentlich gar nichts Rechtes für ihn bedeutet; die Kraft des Crescendo ist gewissermaßen nutzlos verpulvert worden. Wie der Vortrag der Sinfonie am Haydnfest in Wien unter der Leitung F. Weingartners zeigte, läßt sich aus diesem Crescendo auch gar kein rechtes Kapital schlagen, während ein rechtes Mannheimer-Crescendo seiner äußeren Wirkung auch heute noch gewiß ist. Trotz der Nachbildung haben wir es mit keinem rechten Mannheimer Crescendo zu tun; ein Mannheimer Komponist würde darüber wohl gespottet haben. Man mußte auch wohl einmal diesen Effekt in Mannheim oder von einer solchen Kapelle, die nach Mannheimer-Orchesterdisziplin geschult war, wie das Bonner-Orchester[1]) gehört haben, um ihn ganz zu begreifen.

---

[1]) Vgl. C. Mennicke a. a. O. S. 319, der ein Urteil aus Cramers Magazin mitteilt, wonach der Direktor C. Mattioli seit 1774 die Mannheimer Disziplin eingeführt hatte.

Aus der geringen Ausnützung des Crescendo sieht man indessen auch, daß Haydn keine eigentliche Freude an ihm empfand, was auch ein Hauptgrund sein wird, warum er es sozusagen nie anwendet. Das geschah natürlich nicht deshalb, weil Haydn die Anwendung nicht hätte lernen können, sondern weil ihm die ganze Wirkung als zu äußerlich, zu billig erschien. Es gibt, nachdem er einmal erfunden war, nichts Billigeres als ein Mannheimer-Crescendo, und das empfand ein Musiker wie Haydn natürlich bald, ebenso Mozart, der, trotzdem er längere Zeit in Mannheim lebte, von dem ausgesprochenen Mannheimer Crescendo sehr selten Gebrauch macht. Diese Musiker sind zu vornehm, als daß sie sich mit derart billigen Federn Anderer geschmückt hätten.

Aber wir dürfen bei dieser Kritik ebenfalls nicht stehen bleiben. Haydn und Mozart haben dieses Crescendo auch nicht weitergebildet, und zwar deshalb nicht, weil sie das innere Moment, das in ihm bei innerlicher Anwendung liegt, nicht herausspürten, was seinen Grund wieder darin hat, daß dieses innere Moment ihrer Natur nicht entsprach. In diesem Crescendo liegt eine vulkanische Kraft, ein kolossaler Gefühlsdruck verborgen, es kann ein Gewaltmittel von unbeschreiblicher Explosionskraft werden; eine solche Natur besaßen aber weder Haydn noch Mozart, und deshalb griffen sie das Crescendo nicht in einer ihnen würdigen Art auf. Der dieses neue Moment in dem meist noch äußerlich gehandhabten Mannheimer Crescendo entdeckte, ist Beethoven. Aber wir haben daran zu denken, daß es die „Mannheimer" waren, die Beethoven die Anregung gaben und ihm die Mittel reichten. Mit Beethoven sind die „Mannheimer" für alle Zeiten innerlich verbunden. Beethoven ist in mancher Beziehung die ideelle Erfüllung der Mannheimer, deren historische Mission zum größten Teil unerfüllt geblieben wäre, hätte nicht Beethoven eingesetzt. Denn ein großer Komponist, der ihr gesamtes Rohmaterial in innerlichem und großem Sinne verwendet hätte, fehlte ihnen. Haydn und Mozart verhalten sich einer der wichtigsten Stilneuerungen der Mannheimer, dem modernen Prinzip des allmählichen Übergangs gegenüber — dies in allen Konsequenzen — in ihrer Sinfonik ablehnend, mit der ganzen Wucht ihrer Persönlichkeit stellen sie sich dagegen.

Doch ich habe wieder etwas vorgegriffen und muß mich im übrigen auf das Notwendigste beschränken, da das ganze, weitverzweigte Thema eine breite Darstellung verlangt. Das Wesen des Crescendo, das einen seiner wichtigsten Charakteristika darin hat, daß es vom ganzen Orchester gebracht wird, dieses völlig schattierungsfähig gemacht hat, gewinnt überhaupt Einfluß auf die Orchestertechnik der „Mannheimer", es führt ganz allmählich zu einer anderen Orchesterbehandlung insofern, als das Gruppensystem, das auch bei Haydn und Mozart noch dominiert, überwunden

wird. Selbstverständlich findet man auch bei den „Mannheimern“ Sätze, die ganz in der üblichen Art angelegt sind, einesteils deshalb, weil das alte Prinzip etwas durchaus Vollgültiges hat, so daß sein Verlust eine Einbuße bedeuten würde, andernteils, weil ein neues Prinzip selbstverständlich nur ganz allmählich die Konsequenzen nach sich ziehen kann. Immer stärker macht sich in den Mannheimer Sinfonien das Prinzip geltend, die einzelnen, fest organisierten Teile des klassischen Orchesters zu zersetzen mit dem Bestreben, die schroffen Übergänge zu überbrücken. Das hängt zu einem guten Teile damit zusammen, daß die Mannheimer den Bläsern eine ganz andere Rolle zuweisen, als es bis dahin üblich gewesen war. Man muß ihre Sinfonien — schon die der 50er Jahre — mit den Jugendsinfonien Haydns vergleichen, um zu sehen, wie weit die „Mannheimer“ in dieser Beziehung Haydn voraus sind. Seine Jugendwerke sind in erster Linie Quartettsinfonien mit Verstärkung der Bläser, aus deren Mitwirkung sehr oft noch eine fast rührende Unbeholfenheit spricht. Ganz selten und dann in ganz verschämter Bescheidenheit werden sie zu solistischer Mitwirkung herangezogen. Wohl erkennt man in den Sinfonien den genialen Kopf in einer Menge Züge, wie dies H. Kretzschmar glänzend in dem erwähnten Artikel ausgeführt hat, aber auf der Höhe zeitgenössischer, außeröstereichischer Sinfonik in bezug auf Orchesterbehandlung steht Haydn noch keineswegs; da sind ihm vor allem die „Mannheimer“ weit voraus. Diese verwenden die Holzbläser als selbständige Stimmen, wenn auch in stereotyper Weise — Terzen- und Sextenmelodien — gewöhnlich wird ihnen das kantable Element in den ersten Sätzen anvertraut, aber das ist in unserem Zusammenhange nicht das Wesentlichste. Die sämtlichen Bläser — Trompeten fehlen meistens — werden derart in das Orchester eingezogen und mit ihm zu verschmelzen gesucht, daß sie sich wohl dann und wann in wohlberechneter Wirkung solistisch abheben, aber sich nicht auf genau bestimmbare, immer wiederkehrende Strecken, wie bei Mozart und Haydn, vom Streichkörper, dem Fundament des Orchesters, loslösen. Im Gegenteil suchen sie sich mit diesem zu verschmelzen, wobei sehr glücklich angestrebt wird, sie selbständig, nicht als lediglich Füllstimmen zu behandeln, wie es die italienische Sinfonik und auch Haydn in etwas anderer Art in seinen Jugendsinfonien tut, wo sie etwa in der Art von Orgelmixturen verwendet werden.[1])

---

[1]) Ich brauche wohl nicht ausdrücklich zu betonen, daß in der damaligen, besonders der italienischen Literatur, ausgesucht feine Bläserwirkungen häufig zu finden sind. In dieser Zeit des Übergangs kommen, besonders durch die Wirkung des Konzerts und den Stil der Oper, die mannigfaltigsten Bildungen zustande, sodaß es gilt, die hauptsächlichsten Strömungen zu erkennen. Erinnert sei immerhin an den bekannten Ausspruch Hillers in seiner Händelschrift von 1787, daß den früheren

Das Selbständigwerden der Bläser konnte auf zweierlei Arten erfolgen; entweder sie erhoben sich allmählich in dem Orchester aus ihrer dienenden Stellung — Haydn — ein langer und mühsamer Prozeß, oder aber sie treten gleich als selbständige Faktoren dem Streichorchester — sicherlich die Nachwirkung des alten *Concerto grosso* mit Bläserbeteiligung — zur Seite, erhalten bestimmte, bedeutungsvolle Funktionen und gehen auf dieser selbständigen Basis mit dem Hauptkörper eine neue Verbindung ein, die auf einer gewissen Gleichberechtigung der beiden Faktoren beruht. Das ist der Weg, den die „Mannheimer" in ihren Sinfonien einschlagen; ihn zu verfolgen, ist von ganz außerordentlicher Wichtigkeit. Es gibt infolgedessen bei den „Mannheimern" Sinfonien, in denen die Bläser (auch die Hörner) beinahe während des ganzen Satzes nicht pausieren, fast immer sind sie tätig, bald in dieser, bald in jener Hinsicht, nämlich entweder verstärkend, oder selbständig begleitend oder thematisch. Wenigstens mit ein paar Worten sei auch die negative Seite dieses Verschmelzungsverfahrens berührt; die „Mannheimer" gelangen zu keiner fein organisierten, durchsichtigen Ausbildung der Holzbläsergruppe (Flöten, Oboen, Fagotte, Klarinetten), eine der schönsten Blüten des Wiener klassischen Orchesters, auch deshalb nicht, weil die kontrapunktisch-motivische Arbeit nicht ihre Stärke ist. Sie bilden eben eine ganz andere Seite des Orchesters aus. Es sind dies nur Andeutungen, da eine ausführliche Darstellung vor allem auf die kritische Durchnahme möglichst vieler Partituren verschiedener Komponisten angewiesen ist. Als vollendet kann der ganze lange Prozeß in der Ouvertüre von Carl Cannabich[1]) betrachtet werden, auf die ich im Juniheft der Zeitschrift der I. M. G. hinwies. Man vergleiche jetzt nach all diesen Untersuchungen dieses auch an und für sich sehr bedeutende Werk in bezug auf den Orchestersatz mit einer der spätesten Sinfonien oder Ouvertüren von Mozart oder Haydn: es ist etwas Grundverschiedenes, kaum daß man glauben möchte, diese Werke stammten aus der gleichen Zeit. In dieser Ouvertüre hat die alte Klanggruppenverteilung in der Mozart-Haydn-Art aufgehört, das Orchester ist vollständig zersetzt, fast fortwährend arbeiten sämtliche Spieler, die Bläser eher mehr als die Streicher, das Ganze ist auf innigste Wechselwirkung, und zwar zwischen Streichern und Bläsern als gleichberechtigten Faktoren, gestellt. Trotzdem das ganze Orchester immer spielt, welch großer Wechsel in der Dynamik, welche Menge verschiedenster Wirkungen! Das ist eine Kunst, die — auch im Ausdruck —

Komponisten, auch Hasse und Graun, „Oboen, Flöten, Waldhörner meistenteils zur Verstärkung der Melodie dienten, anstatt daß die heutigen Komponisten sie öfterer zur Verstärkung der Harmonie in lang gehaltenen Noten anwenden".

[1]) Denkmäler in Bayern VIII, 2. Ich glaube sicher, daß es sich um ein Werk Carl C.s handelt, das kaum vor 1800 geschrieben sein kann.

mit der Haydns und Mozarts nicht das Geringste mehr zu tun hat, hier sehen wir eines der wichtigsten Prinzipien des modernen Orchesters, mit dem Beethoven die Welt in seiner dritten Sinfonie überraschte, eigentlich schon in einer ziemlich starken Übertreibung. Das ganze Orchester ist dynamisch modulationsfähig gemacht, es gibt als geschlossenes Ganzes alles her, was der Komponist von ihm fordert. Von hier aus haben wir aber wieder rückwärts zu schließen und uns daran zu erinnern, wer und was das Orchester beweglich gemacht, was ihm alle Stärkegrade abgezwungen hat: das ist das Übergangs-, das moderne Orchestercrescendo. Wie, um einen Generalüberblick zu geben, die ältere Musik auf dem Echoeffekt, auf dem unvermittelten Wechsel von forte und piano beruht, so beruht die moderne auf dem Crescendo, auf dem Prinzip des allmählichen Übergangs, ohne daß sie dabei das alte Prinzip beiseite gelegt hätte.

Es ist möglich, daß in diesen Darlegungen manches auf den ersten Blick rätselhaft klingt. Ich muß dies, wie schon gesagt, in Kauf nehmen, da ich immer wieder nur sagen kann, daß nur das wenigste zur Sache Gehörige ausgeführt werden konnte. Ich bin nicht einmal dazu gekommen, die im einzelnen verschiedene Handhabung des Crescendo bei den Mannheimern darzustellen, z. B. die verschiedene Art von Effekten, welche aus ihm geschlagen werden. Ein Eingehen wäre besonders deshalb nötig gewesen, um manche Eigenheiten Beethovens zu erklären. Es würde ferner zu dem Thema gehören, wie manche Musiker, z. B. Mozart, das Mannheimer Crescendo bewußt umgehen, und sehr vieles andere. So viel darf ich aber immerhin sagen, daß dynamische Untersuchungen, mit denen, wie wir immerhin sahen, die Frage der Orchestertechnik aufs engste zusammenhängt, Blicke in die Musik tun lassen, die teilweise ganz neue Erkenntnisse eröffnen. Wie wichtig dynamische Untersuchungen für die Praxis, für den Vortrag und die Herausgabe älterer Musik sind, das konnte leider kaum angedeutet werden.

Indessen macht selbst diese kursorische Abhandlung nur die eine Seite der Dynamik bei den „Mannheimern“ aus, die andere, mindestens ebenso wichtige, muß ich an dieser Stelle schuldig bleiben. Es betrifft dies die Dynamik der Mannheimer im Detail, im Gegensatz zu dem Crescendo, dessen Wirkung ins Große geht. Das Kapitel der Detaildynamik, das auf der „Kontrastierung im engsten Rahmen der Themenbildung“ beruht, wie Riemanns treffender Ausdruck lautet, ist noch mannigfaltiger und nicht weniger schwerwiegend wie das bereits behandelte. Es war projektiert, auch diesen, vollständig abgefaßten Teil der Festschrift beizugeben, da er aber den Umfang der hier vorliegenden Abhandlung überschritten hätte, mußte davon Abstand genommen werden, um die Festschrift nicht allzusehr zu beschweren. In dieser Abhandlung ist ausführlich auf den

„manierierten“ Geschmack der „Mannheimer“ eingegangen, und ferner gibt sie eine „dynamische“ Analyse von Mozarts Andante aus der Mannheimer Sonate (Köch. V. 309). Einige kurze Andeutungen über diese Seite der Mannheimer Dynamik findet man in dem schon erwähnten Aufsatz: „Zum Thema: Mannheimer Vorhalt.“ Ich habe an dieser Stelle nur noch zu sagen, daß die Ausführungen in diesem Artikel von einem Herrn Kamienski eine „Berichtigung“ (Sammelbände der I. M. G. X, S. 307), erfahren haben, ein Aufsatz, den ich meinerseits als das maßlos eingebildetste Produkt charakterisiere, das mir auf wissenschaftlichem Gebiete jemals vorgekommen ist. Der Verfasser hat die allerprimitivsten Vorstellungen von der Dynamik der Musik des 18. Jahrhunderts, was weiter nichts Auffallendes wäre und nichts machen würde, da es hier eben erst gilt, festen Fuß zu fassen, aber er geht dann hin, erklärt Männer wie Leopold Mozart, Burney, Hiller, Reichardt etc., diejenigen Männer des 18. Jahrhunderts, die sich über die Mannheimer Dynamik geäußert haben, für unzurechnungsfähig, weil — und dies ist eben das Unglaubliche — Herr Kamienski die Musik des 18. Jahrhunderts besser zu kennen vorgibt als Zeitgenossen von der Bedeutung eines Leopold Mozart, also selbst eines Mannes, der auch als Komponist an der Literatur mitarbeitete. Dies heutzutage, wo jeder ernsthafte Mann sich gesteht, daß wir erst anfangen, die Grundlagen der früheren Kunst wirklich zu begreifen. Doch genug, schon zuviel davon.

Die Abhandlung über die Detaildynamik hätte in ihren allgemeingeschichtlichen Resultaten die der gegebenen Untersuchung vervollständigt und auch erweitert. Der Einfluß der Mannheimer ist in dieser Beziehung erheblich größer als der der „Übergangs“-Dynamik. Mozart steht eine zeitlang so stark unter diesem Einfluß — weit weniger in seiner Orchester- als in seiner Klaviermusik —, daß er nahe daran ist, seine gute Natur einzubüßen. Es verliert sich dies aber später, die Bereicherung ist aber ganz beträchtlich. Hochinteressant ist nach dieser Seite hin Joseph Haydn, dessen absolut gesunde Natur — von den Klassikern Haydn, Mozart und Beethoven ist er der innerlich gesundeste, was ich vor allem auf seine direkte Volksabstammung zurückführe — sich gegen die dynamische Manier der „Mannheimer“ bewußt sträubt, so weit sich wenigstens bis dahin überblicken läßt; eventuell ergeben die frühen Kammermusikwerke Überraschungen. Der ideale Erbe dieser Detaildynamik ist wieder Beethoven, worauf ich schon in dem früheren Artikel hinweisen konnte. Auch in dieser Art der Dynamik ruht ein ganz modernes Prinzip, so daß Riemanns Urteil, in Mannheim liege in gewisser Beziehung die Wiege der modernen Musik, sich in verschiedener Hinsicht stützen und belegen läßt.

Bernhard Engelke (Magdeburg).

Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule.

Der vorliegende Aufsatz soll eine Reihe von Studien eröffnen, die ich seit Jahren in den Briefschätzen des Gleimhauses zu Halberstadt angestellt habe. Wenn ich vorläufig noch nichts Abschließendes und Zusammenfassendes bringe, so liegt dies hauptsächlich daran, daß mir der wichtige Briefwechsel Gleim-Ramler bisher nicht vollständig vorlag, da er Herrn Prof. Schüddekopf in Weimar zur Herausgabe anvertraut ist. Hoffentlich gibt dieser Aufsatz den Anstoß, ein wenig mehr, als es bisher geschehen, auf die literarischen Kreise und deren Organe (vor allem Briefe) zu achten: die Abhängigkeit aller Liederkomposition bis auf Schubert von der jeweiligen literarischen Produktion kann gar nicht nachdrücklich genug betont werden. Die endliche Ansicht der Musiker, der Zweck der Liedkomposition sei, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, ist schließlich nur das letzte Resultat eines durch Jahrhunderte genährten Abhängigkeitsgefühls.

Im Jahre 1740 hatte Gleim als erster aus dem Freundschaftsbunde Gleim, Uz, Rudnick, Götz die Universität Halle verlassen und war nach Berlin gegangen, wo er als Sekretär verschiedener hochgestellter Militärs vorläufig tätig war. Anfang 1745 kam auch Ramler dort an und Ende des Jahres ließ sich auch ein junger Jurist, Christian Gottfried Krause in Potsdam nieder, um als Sekretär des Grafen Rothenburg Zeit und Geld zu gewinnen, sein Staatsexamen in Berlin ablegen zu können. Er war am 15. April 1719 als Sohn des Stadtmusikus zu Winzig in Schlesien geboren, hatte von seinem Vater eine tüchtige musikalische Ausbildung erhalten und war 1740 auf die Universität Frankfurt a. O. gegangen, um Jura zu studieren. Durch den Grafen von Rothenburg wahrscheinlich wurde er mit Ew. v. Kleist bekannt, und durch diesen mit Gleim, Sulzer, Hirzel und später auch mit Ramler. Sein musikalisches Talent wurde bald ruchbar, und der Verkehr mit Kleist und Gleim, die gegenseitig in regem Austausch ihrer poetischen Produktionen standen, trieb ihn an, sich in der Liedkomposition zu versuchen. Bereits am 22. Dezember 1746 sandte Gleim ein ganzes Paket Kompositionen Krauses an Uz nach Ansbach mit folgenden Zeilen:

„Vorjetzo habe ich nur eine Aria bekommen können, welche ich nebst ein paar scherzhaften Liedern dem HE. von Kleist gegeben habe, sie mit in das große Paquet zu legen, so sie von ihm bekommen werden. Schreiben sie mir ihr Urtheil von der deutschen Musik. Wenn sie ihnen gefällt, so soll mir der Componist, welches der Sekretair vom Grafen von Rothenburg HE.

Krause ist, noch einige in die Musik setzen. Ich werde es auch mit einigen griechischen Oden versuchen lassen."[1])

Uzens Antwort lautet:[2]) „Die Musicalien sind von auserlesenem Geschmack und werden von allen Kennern bewundert", und ebenda (S. 153): „die Composition zweyer scherzhafter Lieder ist recht artig; ich wünsche bald, eine griechische Ode in Noten zu sehen."

Schon am 4. Juni teilt Gleim dem Freunde die wichtige Nachricht mit: „HE. Krause, Sekretair beym Grafen von Rothenburg wird sie ehestens zum Richter über einige Gedanken von der musikalischen Poesie machen. Ich habe sie dazu vorgeschlagen, weil sie die Music verstehen. Ich habe ihm zu Gefallen eine anacreontische Cantate gemacht, die er in Noten gesetzt hat, daran er aber länger poliert und arbeitet, als ich geduldig bin."[3])

Uz antwortet bescheiden:[4]) „Es wird mir besonders angenehm seyn, venn ich dessen Gedanken von der musikalischen Poesie zu lesen bekomme, b ich gleich ein schlechter Kenner von der Musik bin."

Inzwischen (Oktober 1747) mußte Gleim als Sekretär des Domkapitels ach Halberstadt übersiedeln und erkundigt sich am 31. Januar 1748, ob Krause z wieder Musikalien gesandt habe. Krause hatte dies bereits am 17. Januar it folgendem interessanten Schreiben getan:

„Hoch Edler Herr,

Insonders hochzuehrender Herr,

Schon seit bey nahe zwey Jahren hat mir Herr Gleim von Ihnen so viel utes und Schönes gesagt, daß es mir nicht anders als höchst angenehm seyn ann, da ich jetzo Gelegenheit finde, Ihnen meine vor Sie (!) habende bendere Hochachtung zu bezeugen. Ich kann Sie, mein Herr, wohl ohne Erthen versichern, daß es bey mir nicht mehr, als einen redlichen Caracter raucht, wenn ich jemanden lieben soll. Da mich nun Herr Gleim so wohl s auch von Ihrem Geiste überzeuget, so hoffe ich um eben dieser Ihrer Eigenhaften willen die Erlaubniß zu haben mir Ihre Freundschaft auszubitten. h getraue mir damit zu schmeicheln, weil ich Sie wahrhaftig hochschätze d weil ich von Herr Gleimen ein Freund bin.

Dieser werte Mann hat dem HE. von Kleist und mir bey seiner Durch eise nach seiner Probstey aufgetragen, Ihnen, mein Herr, Musicalien zu

[1]) Dieses Datum dürfte das richtige sein. Aus den defekten Kirchenakten ert sich nur, daß er am 17. getauft wurde. Der Vater hieß Christian Krause und Mutter Regina. Alles andere ist unleserlich.

[2]) Schüddekopf, Briefwechsel Gleim-Uz, S. 147.

[3]) Ib. S. 149. — [4]) S. 169,

schicken. Es hat sich damit etwas lange verzogen. Ich bitte deswegen um Vergebung. Hier kommen sie aber endlich. Herr Gleim hat mir befohlen, eine Cantate beyzulegen, die ich über seine Worte gemacht habe. Ich unterwerfe sie ihrem Urteile. Sie wird nichts gutes an sich haben, als daß Herr Gleim sie Ihnen zu schicken verlangt hat. Es ist darin außer dem Baß gar keine andere Harmonie. Ich habe versuchen wollen, wie man mit der bloßen Melodie ausrichten könne. Doch wird die Singstimme mehr erhoben werden, wenn, indem sie gehet, allemal der General Baß dazu gespielet wird, und die Ritornelle von einer Violine oder Flöte bewerkstelligt werden. Sonst aber ist eine Person, welche singt und das Clavier spielt zu allem hinlänglich.

Her Gleim will mehr solche Cantaten machen. Herr Rammler hat es auch versprochen. Wenn ich so dreiste seyn darf, so nehme ich mir die Freyheit, Sie gleichfalls um einige oder wenigstens eine zu bitten. Nach dem Begriffe, den ich mir von ihrem Geiste gemachet, und den mir Herr Gleim auch bestätiget, schicken sie sich ungemein wohl zu dem affectüösen, welches in musicalischen Versen seyn muß.

Ich habe jetzo eine Abhandlung von der musikalischen Poesie unter den Händen, die vielleicht dürfte gedruckt werden. Es kommt dabey alles darauf an, daß beständig rührend und nicht eigentlich witzig geschrieben werde. Was die Form der Singgedichte betrift, so habe ich von dem, was sie besonders haben, mehr allemal einen Grund anzuführen gesucht, als daß ich davon etwas neues gesagt hätte.

Ich wiederhole meine Ansuchung um Ihre Freundschaft, und werde mich bemühen, sie durch die ganz besondere Hochschätzung zu verdienen, der ich die Ehre habe zu seyn

Euer Hoch Edlen

ganz gehorsamster Diener

Berlin den 17. Januar 1748. Krause."

Danach schreibt Uz an Gleim (29. Februar 1748):

„HE. Krause hat mir nebst einem Briefe von HE von Kleist auch Musicalien geschickt. Ich bedanke mich dafür bey Ihnen, denn Sie haben mir die Freundschafft dieses geschickten Mannes verschafft. Er setzt sehr wohl wie aus der composition der von Ihnen verfertigten Cantate ersehe. Der Text ist so schön, daß er mir zum Muster dienen wird, wenn ich, nach HE Krausens Ansuchen, auch eine Cantate verfertigen werde. Die Erfindung ist artig. Es hat mich zwar gedrückt, daß es etwas zu weit getrieben sey wenn sie den Amor in eine Rose so verliebt werden lassen, daß es über die Biene eifersüchtig wird und affecktuöse Arien singt. Sie haben es vermuthlich dem Componenten zu Gefallen gethan, damit er Gelegenheit haben möge Affeckt hinein zu bringen. Denn wer denckt sonst natürlicher, als Sie?"

Gleim bestätigt die letzte Vermutung seines Freundes (9. Martis 1748): „Meine Cantate ist lediglich aus Gefälligkeit gegen den Componisten so und nicht anders. Die Idee hat mir de la Grange gegeben.'

Die Cantate selbst scheint nicht erhalten zu sein. In den gedruckten Ausgaben von Gleims Werken findet sie sich nicht.

Inzwischen hatte auch Ramler allerhand über Krause nach Halberstadt berichtet (3. Februar 1748):

„Herr Krause ist jetzt in der größten Hitze mit seiner musicalischen Poesie. Er hat mir immer 6 Bogen weis seine Schrift zugeschickt und noch habe ich sie nicht zu Ende gesehen. Sie können leicht dencken, daß sie weitläuftig gerathen wird, desto besser, wenn sie doch schön bleibt. Aber ich habe ihn kunstrichtern sollen, und habe daran auszusetzen gefunden, daß sie nicht ordentlich ist. Ich machte einen ungefehren Plan und gab ihm denselben; ob er sich auf diesen Weg begeben wird, zweifele ich fast, indem er beständig klagt, daß er nicht stark genug in der Dichtkunst sey. Wir wollen zu seinem besten zusammentreten und ihm die Linien ziehen, worauf er sein Werk bauen soll. Schreiben sie mir ihre zufällige Gedanken über diese Sachen. Es wäre gut, wenn er ein Meisterstück machte, wie du-Bos, von der Mahlerei und Poesie, es ihm vorgethan hat. Es ist schade um seinen guten Geschmack in der Music und Poesie, wenn er nicht am besten unter allen schreiben will. Er war so eilfertig, daß er auf die Ostermesse sich schon gedruckt sehen wollte. Hier war es nöthig den Zügel anzuziehen. Ich riet ihm eine Vierjährige Geduld, seine Entdeckungen fortzusetzen, und seinen Vortrag auszuschmücken. Seyen sie doch auf meiner Seite, wenn er Ihnen hiervon schreiben sollte."

Besonders aufschlußreich über die Entstehung dieses Werkes ist der bisher ungedruckte Briefwechsel Krause-Gleim, von dem leider nur noch Krauses Briefe fast allein erhalten sind.

Krause an Gleim (18. Januar 1748): „Meine musikalische Poesie wird zu einem kleinen Oktavbande auswachsen. H. Ramler ist in etwas mit Schuld daran. Ich schreibe für Kunstrichter, Dichter und Musicos zugleich. Ich will aber doch nicht verrathen, ob ich eins von allen dreyen bin. So wird man mein Buch lesen müssen. Hier haben Sie die Capitel davon.

I) Von der Geburt der Poesie und von der ehemaligen und ietzigen Beschaffenheit der letzteren.

II) Worin das Wesen der Musik und ihr Nutzen bestehe.

III) Von der Verbindung der Poesie mit der Musik und welche Poesien eigentlich dafür seyen.

IV) Von den Gemüthsbeschaffenheiten, so in der Musik vorgestellet werden.

V) Von Eintheilung der Singgedichte und ihrer Einrichtung.

VI) Von der Schreibart musikalischer Gedichte.
VII) Von den Sylbenmaßen.
VIII) Von Einrichtung der Arien.
IX) Von verschiedenen Arten ganzer Singgedichte.

Ich schicke oder bringe Ihnen vielleicht was mit nach Magdeburg. Ich werde Ihnen zu anderer Zeit melden, warum ich Ihnen jetzo auf zwey Halbbogen geschrieben, das hat seine Ursachen. Bitten Sie den Herrn von Busch um Mitteilung seiner Gedanken von der musik. Poesie. Machen Sie keine Cantaten mehr? Denken Sie doch an Pigmalion. Ich möchte gern wenigstens drey Cantaten von Ihnen haben. Lassen Sie sich zwey von Herrn Burchwarden schicken, die ich seitdem gemacht habe." Außer Ramler machte er Ew. von Kleist zum Vertrauten seiner Pläne, am 17. März 1748 meldet er nach Halberstadt, „daß er das 1. Capitel geschrieben und dem Ganzen einige neue Untersuchungen über „lange gesungene Schauspiele" und „von der ehemaligen und jetzigen Verbindung der Poesie und Musik" einverleibt habe". Im gleichen Briefe findet sich der Satz, das Wesentliche an einer Arie sei, daß sie „ein Bild, eine Vorstellung, die Schilderung eines Affekts der Intension nach (!) in sich halte". Inzwischen mußte er mit seinem General nach Cüstrin, wo er ebenfalls eifrig seine Studien fortsetzte: „Sobald ich wieder nach Potsdam komme, will ichs mit meiner Abhandlung vollends ins reine bringen, und so dann sehen, ob sie könne gedruckt werden. Ich habe dieser Tage noch eine Stelle aus dem Theoprast gefunden, die mir bey der Frage sehr lieb ist: welche Materien musikalisch seyn. Dieser Mann kannte die Menschen, und wußte, wann uns das Singen natürlich ist. Er wurde 100 Jahre alt" (Cüstrin, 9. Mai 1748). Nach seiner Rückkehr sandte er dann am 3. August 1748 das Werk selbst an Gleim: „Ich habe alles gelesen und durchgedacht, was ich über die musikalische Poesie gekonnt habe. Ihre Bodmer und Breitingerischen Werke, die ich ehestens wieder schicken will. Lami (?) L'art de parler. Die critische Dichtkunst. Matthesons, Mitzlers Schriften. Die Abhandlung in den Mémoires de l'academie de belles lettres Tome XI. Es ist die, wo ich die Stelle draus haben wollte. Horatii art poëtique mit Daciers weitläuftigen und mir sehr nützlich gewesenen Comentair. Le traite de l'opinion. Le spectacle de la Nature. Gresset und ich weiß nicht mehr was alles. Nichts neues aber habe ich gefunden. Hier haben Sie die Schmierereyen selbst . . . Vossius de poëmatum cantu ist mir nicht sonderlich dienlich gewesen. Er schreibt Regeln zu lateinischen Poesien vor, die da sollen gelesen, aber nicht gesungen werden. Der Gesang aber hat seine eigene Rechte und Regeln und setzt einen vollkommenen Dichter schon voraus, ich mache ihn nur zum musikalischen." Gleim kam dem Wunsche

Krauses nach und ,,corrigierte“ in dem Manuskript herum, ja er setzte sogar ,,eigene Gedanken von der musikalischen Poesie auf“, war aber nicht zu bewegen, sie Krause zu senden. Am 12. Januar 1749 erbittet Krause sein Manuskript zurück, er wolle ,,das Ding auf Ostern drucken lassen“. Gleim will bei Hagedorn anfragen, ob er es nicht in Hamburg herausbringen könne, er wolle ev. selbst ein Probekapitel an Hagedorn senden. Aus diesem Plane scheint nichts geworden zu sein, und die Arbeit blieb nun liegen, da Krause sich zum Examen meldete. Die Briefe erzählen sehr launig von der umständlichen Prüfung, und Anfang 1749 war dann Krause Advokat in Berlin. Als Ramler Gleim die Ernennung Krauses mitteilt, antwortet dieser in seiner überschwenglichen Art (8. Dezember 1749): ,,Ist es nicht jämmerlich, Krause ein Advocat! Ich rathe ihm nicht, seinen Reformations Geist bey seiner itzigen Göttin, so sehr zu äußern als er es bey der gelinderen Göttin Musica gethan hat.“

Zu Anfang des Jahres 1750 machte dann Krause trotz Ramlers Abraten (!) erneute Anstalten, sein Werk bei Voß drucken zu lassen (R. a. Gl. 25. II. 1750): ,,Herr Krause hat ihnen durch mich seine musicalische Poesie anbieten lassen. Er stimmt aber nicht dazu, weil er geringen Abgang besorgt.“ Ende 1752 war das Werk, das einen Ehrenplatz in der Geschichte der musikalischen Ästhetik verdient, dann endlich im Druck. Der Erfolg war groß: mit einem Schlage war Krause eine ästhetische Autorität geworden. Kein Geringerer als Sulzer, der sonst so vorsichtig mit der Anerkennung anderer Ästhetiker war, hat Krauses Ansichten kurzweg für die betreffenden Artikel seiner ,Theorie der schönen Künste“ akzeptiert. Zitiert hat er ihn sehr selten cf. Art. ,,Arie“), allein die Abhängigkeit erstreckt sich lächerlicherweise bis uf die Charakteristik Mathesons, dessen vollkommener Kapellmeister im rtikel ,,Capelle“ ,,ein zwar schlecht und etwas pöbelhaft geschriebenes, ber sehr viel gutes enthaltendes Werk“ genannt wird. Krauses Urteil findet ch in einem Briefe an Spalding (?) vom 11. Februar 1747 (Original im Gleimrchiv): ,,Ich schicke Ihnen, mein Herr, hier ein Buch, welches ein Mann eschrieben, der viel gelesen, viel behalten, aber nicht auf der Universität udiert hat. Er verstehet mehr als 5 Sprachen perfekt, die Rechte und alle lante Wissenschaft. Sein caracter, und seine Droiture, nebst dem, daß als Engelländischer Legationsecretair im Niedersächsischen Kreise alle ebatten der Schiffer und Bootsleute zu schlichten gehabt, haben was rudes nd plattes in seinen Stil gebracht . . . Der Autor ist bey allem dem aber och ein Original von einem Schriftsteller, und mich dünkt, kein schlimmes, ls rude und platte ausgenommen . . .“ Diese auffallende Parallele, der ch vielleicht noch mehrere anreihen ließen, im Verein mit der Tatsache, ß beide seit den ersten Potsdamer Tagen und später als Mitglieder des ontagsklubs (s. u.) eng befreundet waren, bringt mich auf die Vermutung,

daß Krause neben Kirnberger als musikalisch-ästhetischer Mitarbeiter tätig war und nach seinem frühen Tode (1770) Peter Schulz für ihn einsprang.

Bei einem anderen kritischen Unternehmen Sulzers und Ramlers ist Krauses Beteiligung sicher bezeugt: in die kurzlebigen „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit" lieferte er die einzige musikalische Rezension über Mermets „Abhandlung von dem Verderben des Geschmacks in der französischen Musik" (Nr. 9. cf. Raml. an Gleim 7. Oktober 1750).

Dagegen entbehrt es nicht der Komik, wenn wir hören (R. a. Gl. 7. November 1750), daß Krause für ein Übersetzungsunternehmen Ramlers den Suetonius übernehmen wollte.

Im Mai 1751 scheint dann die Anstellung Krauses beim Stadtgericht erfolgt zu sein, Ramler schreibt an Gleim: „Unser Krause läßt sie grüßen, er muß wieder, wie ein Priester der Themis, ein Mäntelchen tragen, wie die übrigen Priester der Göttin Chicane." Mit dem Amte kam auch die Braut, und Ramler meldet im Oktober nach Halberstadt: „Unter meinen hiesigen Freunden wird der brave und aufgeräumte, der allezeit harmonische Krause nach acht Tagen Hochzeit machen. Ich habe sein Mädchen noch nicht gesehen, ich würde es aber nicht aushalten können, wenn es nicht ein Mädchen wäre wie Sie (d. i. Gleims „Frau", an die der Brief gerichtet ist) oder wie Madame Sucro oder Madame Sulzer; denn Krause weiß unvergleichlich zu leben und verdient allerdings ein Mädchen wie diese drey." ImMärz 1752 mußte der Maler Hempel Krause für Gleims Freundschaftstempel malen: (13. März 1752) [er ist] auch „völlig fertig und so gut getroffen [], daß er sein Gesicht nicht will fahren lassen, oder sein Mädchen will es vielmehr nicht fahren lassen. Er soll aber; denn ich will morgen Abend hingehen und es ihm wegnehmen, und sein Mädchen soll dafür ihres Krausens Gesicht lebendig und im Kleinen, semi hiante labello bekommen. Ramler stellt der Frau das beste Zeugnis aus, er meint, sie könne überall hinkommen, ohne ihrem Mann Unehre zu machen, was er von vielen anderen Frauen seiner Freunde nicht sagen könnte."

Ebenso erfreulich und verdienstlich wie seine kritische ist auch Krauses künstlerische Tätigkeit.

Seit dem Ende der 30er Jahre hatte sich die Liedkomposition, dank den Bemühungen Gottscheds, der in seiner „Critischen Dichtkunst" die Verbindung von Wort und Ton als die älteste und natürlichste Form der Lyrik bezeichnet hatte, langsam wieder gehoben. Er und seine Frau, die selbst als Liederkomponistin tätig war, regte junge Talente zum Schaffen an, und in dem Kreise der befreundeten Marianne von Ziegler, der „scherzenden Gesellschaft" ging unter der anfänglichen Redaktion Mizlers (vgl. Zedlers Universal-Lexikon, Art. Sperontes) jene außerordentlich populär gewordene „Singende Muse an der Pleiße" hervor. Gleichfalls unter dem Einfluß der Gottschedin und der Marianne von Ziegler sammelte Gräfe seine Originalkompositionen

(vgl. die Vorreden), und schon 1739 war man in Leipzig so weit, daß Mizler als Sekretär der „correspondirenden Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften" in den „Neuen gelehrten Zeitungen" als Preisaufgabe eine Komposition der Gottschedschen Ode „Harter Himmel; dein Geschicke" ausschrieb.

Überall, wo literarisches Leben war, warfen sich jetzt die Musiker auf die Liedkomposition, in Hamburg, dem Wohnsitze Brockes, Stoppes, Richeys und vor allem Hagedorns, Telemann und Görner, in Berlin, wo die Anakreontik zunächst in engstem Kreise blieb, war es Krause, der die Gedichte der Freunde komponierte und in Ansbach regte Joh. Peter Uz den ihm befreundeten Domkapellmeister Mayer[1]) zur Liedkomposition an (dieser ist der Komponist der Ansbacher Sammlungen von 56 und 58, wie aus einem Briefe Uz' an Grötzner vom 19. Februar 1756 hervorgeht).

Am 20. August 1748 bittet Krause Gleim um eine Vorrede zu einer Sammlung seiner Kompositionen zu Gleims Gedichten. Sei es, daß er keinen Verleger fand, sei es, daß der Verkehr mit Quantz, Nichelmann, Agricola, Graun und Ph. E. Bach in dem 1749 gegründeten „Montagsclub" ihn anders bestimmte: der ursprüngliche Plan erweiterte sich allmählich dahin, daß unter Krauses Redaktion die obengenannten Berliner Künstler eine Liedersammlung veranstalten wollten, und zwar sollten nur solche Stücke aufgenommen werden, deren Texte vorher Ramlers Zensur passiert hatten. In einem Briefe, der einer Notiz Gleims zufolge, Ende des Jahres 1750 geschrieben sein muß, schreibt Krause, „daß 31 Stücke von Gleim, 9 von Uz, 8 aus den Neuen Beyträgen von Dreyer, 10 aus dem 2. Teil der Scherzhaften Lieder (von Gleim) und 18 von Hagedorn in Aussicht genommen seien."

Über den weiteren Verlauf des Unternehmens sind wir aufs detailliertste aus dem Briefwechsel Ramler-Gleim unterrichtet. Ramler an Gleim (Schüdekopf I, 338):

„Krause hat viele ihrer gereimten Lieder in Noten gebracht und wird eine Sammlung davon herausgeben. Ich unglücklicher bilderreicher Poet habe kein einziges das componiert werden könte, als den parodierten Täntzer, den Krause mit Gewalt haben will; ich werde ihn aber nicht eher von mir geben, bis ich Schmidten[2]) darum gefragt habe. Krause bittet sie um eine kleine Vorrede zu dieser Sammlung von Liedern. Sie sind alle über das Mittelmäßige und theils von Hagedorn, theils von den neuen Beyträgen,[3]) theils von Kleist, Uz p. Etliche hat Graun componiert. Z. E. Kleistens Ode an Wilhelminen[4]), worin die Stelle vorkommt: Als ich die Hand jüngst pp.

---

[1]) Johann (Friedr.) Mayer, geboren in Ansbach, war Schüler Bümmlers, vergl. Gerber, Altes und Neues Lexicon.

[2]) Ramlers Freund J. C. Schmidt.

[3]) D. i. den Mitarbeitern der Bremer Beiträge, vor allem Ebert und J. A. Schlegel.

[4]) O. m. L. I 5 „Ja liebster Damon".

In der Vorrede könten sie sagen, daß Frankreich die besten Lieder zum Singen habe, nemlich unter jeder Million zehn unnachahmbare, leichte, liebliche Stücke, wie Krause sich ohngefehr ausdrückte, der eine gantze Bibliothec von französischen Chansons gesehen hat. Sie könten vom Frauenzimmer reden, von den Gesellschaften der Deutschen, die alsdann nicht immer essen, trinken und verläumden dürften, sondern bisweilen mit Singen und Clavierspielen abwechseln könten, und alles was sie sonst auf dem Hertzen haben. Ich selbst habe von Krausen eine andere Arbeit auferlegt bekommen, nemlich über seine Musicalische Poesie eine Recension zu machen und sie in ein Paar auswärtige Zeitungen zu schicken. — Noch eins. Ich muß ihnen auch sagen, daß sich der Componist zuweilen die Freiheit genommen einige Strophen auszulassen, einige Wörter zu verändern, alles der besseren Music wegen, und dieses müssen sie bey den Poeten in der Vorrede wieder gut zu machen suchen."

Gleim antwortet am 11. April 1752:

„Eine Vorrede soll ich machen, mein liebster Ramler, eine Vorrede? Bin ich denn schon so ein Mann, daß ich dadurch einem Buche einigen Wehrt geben kann: Das können ja nur die Baumgarten, die Gottschede! Aber ich will doch gern eine machen, ob sie es gleich viel beßer könten als ich. Denn sie sind noch immer in der Autorschaft, ich aber bin nun schon so lange heraus. Grüßen sie doch meinen lieben Krausen recht herzlich von mir. Ich schäme mich recht, daß ich noch nicht an ihn geschrieben habe, seitdem ich wieder hier bin. Und ich habe doch hier ein so schönes Geschenk von ihm gefunden. Versprechen sie ihm, daß ich eine Vorrede machen werde. Ich will ihm auch selbst schreiben, mit nächster Post. Schreiben sie mir unterdeß noch allerhand, das ich in der Vorrede sagen soll."

Gleim war aber sehr saumselig, am 16. Mai 1752 schrieb er: „Entschuldigen sie mich doch um des Himmels willen bey dem liebsten Krausen, daß ich ihm die Vorrede noch nicht geschickt habe. Er muß absolut noch ein bischen Geduld haben, und nicht böse werden. Ich umarme ihn von ganzem Herzen, und alle, die so gute und ächte Menschen sind als Er."

Am 20. Juni 1752 meldet Ramler dem Freunde: „Krause soll bald Vater werden, er hat es danach gemacht." —

Anfang Januar war dann die Sammlung im Druck (Ramler an Gleim 6. Januar 1753): „Unser Krause, der in seinen Projekten, wie es einem Advocaten zukommt, weit hitziger ist, als ich, hat schon alle Anstalten zum Druck der neuen Lieder-Sammlung gemacht. Die Noten werden schon gestochen und die Lieder sind alle miteinander fertig. So sehr hat er mich getrieben, daß ich meine langsame Art zu corrigiren habe ablegen können."

Aus Gleims Briefe vom 13. Januar geht hervor, daß er mit der Vorrede immer noch nicht zustande gekommen ist:

„Laßen sie mich hierauf von der Vorrede zu der Liedersammlung ein Wort mit ihnen sprechen. Ich bin immer noch willens gewesen statt derselben einen Brief an sie zu schreiben, und unserm Krausen darin zu danken, daß Es ihm verdroßen habe, daß man unsre Lieder ungesungen laße, zu einer Zeit, da ganz Berlin von Music erschallt, und so viel italiänischer Witz von deutschen Musicis das Leben bekomt. Ich wollte verschiedenes von den Liedern sagen, die er erwählt hat p. Aber ich sehe wohl, daß es besser seyn wird, wenn ich sie ersuche, den Brief selbst zu schreiben. Sie haben Herrn Krausen bey sich und können ihn über alles fragen was sie wißen wollen. Z. E. O. Graun hat, was Kenner aus Lulli und Rameau vermißen?, ob er der neue Amphion ist, den Bernis seiner Nation wünscht.

Plût aux noeuf Soeurs qu'un Amphion nouveau
Avec Lully conciliât Rameau;
Que, bannissant l'envie et la Satyre,
On accordât les accens de leur lyre.
Le Dieu de Gnide et le Dieu des Concerts
Ont inspiré ces deux chantres divers.

L'un du bon gôut protecteur et modèle,
Est de nos coeurs l'interprète fidèle;
L'autre échauffé par le concert des corps
Rend avec feu leurs physiques accords.
Que de l'amour l'un chante les ravages
L'autre les mers, la foudre et les orages.

Auch wissen sie selbst am besten, was, wegen der Veränderungen, die sie in den Liedern gemacht haben, zu sagen nöthig ist. Denn wollen wir den Verfassern, wenn es gleich Uze und Hagedorns sind, nicht anstößig werden, so müßten sie doch wohl einen Grund angeben, der der väterlichen Zärtlichkeit eines Autors für seine Wercke verdaulich ist, als z. E. daß der Componist solche verlanget p. — Ihnen, mein liebster Ramler wird eine Vorrede, oder etwas an derselben statt, ganz leicht seyn. Ich schicke ihnen einen Auszug aus Herrn Krausens Briefe, der gute Materialien, zu dem, was gesagt werden kann, enthält. — Ohne Zweifel werden sie ihm bald wieder sagen, daß ich sie gern an meiner statt zum Vorredner machen möchte. Er wird es doch nicht übel nehmen? Und sie, mein liebster Ramler werden doch nichts dawieder einzuwenden haben? Grüßen sie doch meinen lieben Krausen und seine Amalia von mir, und sagen ihm, daß mich recht sehr verlangt, seine Lieder erst auf der Flöte zu spielen und dann zu singen . . .“ Auch ist Gleim gleich mit einem Protektor für die Sammlung bei der Hand, er schlägt Ramler vor, die Lieder dem „Herrn von Spiegel (einem Neffen des Domdechants), der ein Liebhaber der leichten Music und scherzhaften Poesie ist“ zu widmen

fügt aber gleich bezeichnend genug für ihn hinzu: „Aber sie wißen, was ich für ein Freund von Dedicationen bin.“

Das Interesse an der Liedersammlung tritt nun für eine kleine Weile zurück, da Gleim sich verlobte und auch alles zu seiner schnellen Hochzeit rüstete. Ramler und Krause verfertigten schnell eine Kantate, aber leider wurde aus der in den Briefen mit widerlicher Zärtlichkeit abgehandelten Hochzeit nichts, da, wie es scheint, das Mädchen Gleim betrog. — Interessant sind die Mitteilungen Ramlers über die künstlerische Ausstattung des Werkes (Brief vom 4. Juli 1753): „Die kleinen Vignetten die unter jedes Lied zu stehen kommen und die Hempel hat zeichnen müssen und die der Buchdrucker Birnstiel (der zugleich Verleger ist) sauber geschnitten hat, können auch unter die Vossische Augsabe (von Gleims Gedichten) kommen . . . Man kan den Inhalt des Liedes, der oft sehr zusammengesetzt ist, nicht allemal auf einen Punkt bringen, und alsdann begnüge ich mich Einen Gedancken daraus zu nehmen und ihn in einen Holzschnitt bringen zu laßen p.

Die Urne ist aus ihrem Horatz, woraus ich noch etliche Zeichnungen genommen habe. Besonders möchte ich einen gewißen Bacchuskopf und ein Trinkgefäß der Alten stehlen, wenn ich könte; weil ich nicht gewiß bin, ob Hempel diese Sachen eben so gut erfinden wird als Pine und die Griechen. Er ist aber ein wenig eigensinnig und will nicht gern ein Copist seyn, und ich muß ihn nicht böse machen, weil er, so wie ich, und Krause und alle Componisten par honneur arbeitet.“

Und in demselben Briefe regt sich wieder das böse Gewissen Ramlers „Krause hat mir die Namen der Componisten beyschreiben müßen. Dies Nachricht ist nur für sie, daß Publicum bekomt es nicht zu wißen, sagt Krause. Auch bekommt man nicht zu wißen, wer die Lieder gemacht hat, damit Hagedorn und Ramler sich nicht zancken, wem manches Lied zugehören soll, worann sie beyde gleichen Anteil haben. Die Vorrede, die ich noch nicht gemacht habe, wird alles wieder gut machen. Ich werde alles auf die Componisten schieben, die diese Lieder, ohne diese Veränderungen, nicht componirt hätten. Ich werde dreist sagen, daß die Verfaßer diese Veränderungen mehrenteils selber gemacht hätten(!) . . .“

Am 26. August schreibt er Gleim ungefähr wieder dasselbe und teilt ihm noch mit, daß schon 15 Lieder gedruckt und zu 5 die Noten gestochen seien, am 12. September meldet er dem Freunde: „Jetzt habe ich den letzten Bogen unserer Lieder aus der Druckerey bekommen, und ich hoffe innerhalb 14 Tagen Ihnen und dem Fürsten von Lobkowitz die beyden ersten Exemplare zu schicken. Diesen Herrn habe ich mich bereden laßen, die Lieder zuzueignen, weil er ein großer Freund und Kenner der Music und Poesie ist und die alten und neuern, welches von einem fürstlichen Gelehrten etwas seltenes ist, in ihren Originalsprachen liest.“

Diese Widmung an den Fürsten Lobkowitz geht vielleicht auf Ph. E. Bach zurück, der mit ihm sehr befreundet war. (Gleim an Uz 29. August 1751): „Der Prinz von Lobkowitz hält sich seit einiger Zeit in Berlin auf, ist ein junger reicher Fürst, der an den schönen Wissenschaften Geschmack findet, die Poeten, in ihrer Grundsprache versteht, und den Mädchen alle Galanterien Anacreons und Catulls wiederholet. Herr Bach, ein Hofmusicus, der einer seiner Vertrautesten ist, hat mir dis von ihm gesagt, da er vor einigen Wochen bey mir sich aufhielt, und von hier zu dem Grafen von . . . (dem der König auf seiner Reise nach Ostfriesland den Orden gab) reiste, wohin der Prinz von Lobkowitz auch kommen wollte. Nach den Zeitungen ist er jetzo in Paris. HErr Bach ist über Braunschweig wieder nach Berlin gegangen, ich weis also nichts seitdem. Ich gab ihre lyrische Gedichte für den Prinzen und Grafen ihm mit; und ich erwarte, daß er mir melden wird, wie sehr sie beyden gefallen haben.“

Am 2. Oktober schreibt Ramler: „Noch fehlt eine Kupferplatte, so sind unsere Lieder fertig. Zum anderen Theil, worin sie die meisten Stücke gemacht haben, habe ich schon 32 Vignetten erdacht, die Hempel nach und nach zeichnen soll.

Inzwischen war Krause das zweitemal Vater einer Tochter geworden (R. a. Gl. 23. X. 53) und am 28. Oktober sendet Ramler 50 Exemplare nach Halberstadt: „Theilen sie sie in Magdeburg, Braunschweig, Leipzig aus; das Exemplar wird hier mit 12 Groschen bezahlt und dieser Preis ist sehr billig. Wenn sie zu wenig an 50 Stück haben, so warten noch 50 andere auf ihren ersten Wink . . . Das silberne Exemplar ist für den Autor der meisten Lieder.“ (Gleim machte aber schlechte Geschäfte mit der Sammlung) . . . Kehren Sie bei den Poeten, aus welchen ein Teil der Sammlung genommen ist, ja alles zum besten. Der Witz ist eine erschröckliche Kleinigkeit, und doch sind die witzigen Verfaßer so eifersüchtig drauf. Schieben Sie die Schuld auf die Berlinischen Componisten, Graun, uterque Bach, Benda, Nichelmann, Agricola pp. . . .“

Und nun noch ein Wort zur Vorrede. Da Gleim trotz aller Bitten nicht mit ihr fertig wurde, so druckten die Herausgeber beinah wörtlich den schon öfter genannten Brief Krauses an Gleim vom 19. Dezember 1752 ab. Die betreffende Stelle lautet im Original:

„Mein Zweck dabei ist folgender: Wir Deutschen saufen zu viel, und sind beym Trinken zu wenig gerührt. Daher werden wir niemals viel gute Trinklieder haben, und noch weniger werden sie gesungen werden. Allein wir sind starke Liebhaber der Musik. Wir fangen an eine Art von artigen Gesellschaften zu halten. Wir gehen spatzieren, und da kann sich mehr als eine Gelegenheit finden, ein Liedgen zu singen. Das müßen nun keine ernsthaften Lieder seyn, denn man ist nicht zusammengekommen ernsthaft zu

seyn. Aber NB. sie müßten auch nicht so [:wirklich:] verliebt seyn, wie die sogen. hällischen Oden sind. Die scheuen sich die meisten Frauenzimmer zu singen,[1]) und die Mannspersonen werden damit ausgelacht. Es müßen scharfsinnige, artige und zierliche Gesänge seyn, sinnreiche Arien, feine Abbildungen, in denen sich ein lebhafter Geist, der Freund des artigen Scherzes, der Feind aller desjenigen, was das Ansehn der Arbeit hat, zeiget. Stellen Sie sich eine solche Gesellschaft mit Frauenzimmern vor, wie Sie mit Herrn Klopstock und Herrn Sulzern vor etliche Jahre in Magdeburg gehabt, wo man folatiert[2]) springt, scherzt etc., und wo man nicht zusammen kommt zu musizieren, wo aber doch keinem übel genommen wird, wenn er sich an einen Flügel stellt, eins spielt, und eins singet. Solche Lieder wollen unsere Lieder seyn.

Es sollen auch zwar einige Trinklieder darin vorkommen, aber mehr pro futuro als pro praesenti. Wir Deutsche wißen uns noch nicht dazu anzustellen; wie bey Tische ein Lied soll gesungen werden. Könnten Sie da einige Traits anbringen, daß die Franzosen bey ihren Soupés und Liedern nicht so närrisch sind, als die Deutschen sie dafur halten, so wäre es seh heilsam.

In einer Gesellschaft, wie wir uns vorstellen, giebt es witzige Köpfe denen ist es angenehm, auch einen Augenblick das Lachen zu unterbrechen um etwas ernsthaftes, so excellent ist, zu hören: z. E. „Ja, liebster Damon“ „Ruhm und Du, geflügelt Gold“ etc. Daher sollen auch einige ernsthaft Lieder eingestreut werden.

Der erste Theil wird etliche 30 Lieder haben. Es sollen aber mehr Theil herankommen.

Noch eins. Hier in Berlin und auch vielleicht anderwerts soll alles was man singt, nur opernmäßig klingen. In den Opernarien ist gar nich der leichte Gesang, der sich in Scherzliedern schicket. Weil man nun di schöne Branche der Melodien, die Scherzlieder, unmöglich von den Opernarie kann verdrängen laßen, so muß man solche Sammlung wie die unsere ist machen pp.

In Ansehung der Musik [: in besonderer Absicht auf die Composition so dürften Sie eben nicht viel sagen. Denn ich habe mir vorgenommen in einer Briefe, der einem der folgenden Theile soll vorgesetzt werden, davon etwa musikalisch ausführlicher zu sprechen. Aber das belieben Sie doch zu i seriren, daß wir wünschen, daß die Melodien unserer Lieder alle so wäre daß sie, selbst ohne Flügel und Accompagement gesungen werden könne oder musikalisch zu sprechen, daß die Verfertiger derselben sie ohne Clavi

---

1) Zu beachten ist die Geschmacksänderung. Gräfe betont extra, Wert auf d absolute Wohlanständigkeit der Gedichte gelegt zu haben!

2) Sic, soll wohl heißen folatriert vom franz. folâtrer, schäkern.

einiges anderes Instrument componirt, und bey deren Composition nicht daran gedacht, daß auch ein Baß dazu gespielt werden sollte. Auf diesen General Caracter wollte ich gern meinen vorhin gedachten Brief gründen."

Der Brief schließt mit der überaus charakteristischen Stelle: „Herr Ramler hat alle Texte vorher noch die Revue paßieren laßen, ehe sie componiert worden, er hat die Hagedorn's excellent gemacht."

Was bei solchen „Verbesserungen" herauskam, möchte ich nebenher an einem Beispiel zeigen.

Hagedorn: Wunsch einer Schäferin.

> Dort wo im Tal die schlanken Erlen stehn.
> Hielt mich mein Schäfer an, bei jenen frischen Quellen usw.

Daraus macht Ramler:

> Dies ist das Tal. Hier wo die Buchen stehn,
> Hier traf mich Seladon, hier zwischen diesen Quellen.

Interessant ist das Verhältnis der beiden Kompositionen. Während Görners Musik ganz aus dem Geiste des liebenden jungen Mädchens heraus empfunden ist, das kaum wagt, vor sich selbst sein süßes Geheimnis auszusprechen, bringt Graun, da Ramler noch die Überschrift getilgt hat, eine „Scena"; eine breite pastose, von edler Sinnlichkeit durchglühte Melodie, über der es wie warme Schwüle eines Sommerabends liegt, hüllt die Worte ein: so könnte Hero die Wiederkehr ihres Geliebten erwarten!

Die ganze Sammlung war auf 5 Theile berechnet, und Ramler entwickelte eine fieberhafte Tätigkeit, Gedichte zu sammeln und umzuarbeiten. Es würde zu weit führen, alle hierauf bezüglichen Stellen der Korrespondenz anzuführen. „Wir wollen solange componieren laßen als sich irgendwo gute Lieder blicken laßen." Ebert soll englische, Gleim französische Stücke beisteuern, die italienischen Dichter sollen durchgegangen werden, Lessing wird mit einigen Stücken herangezogen („er ist noch zu jung, er jägt recht nach Witz"). Dabei gehen sie in der Wahl ihrer Texte weit über ihre Vorsätze hinaus. Ramler will gern Gleims Laura in der Wildnis aufnehmen. „Herr Krause sagt, wenn man sie komponiren wollte, müßte man die Melodey über das gantze Lied machen und nicht über eine eintzelne Strophe allein, sowie bei dem Madrigal aus dem Joh. Secundo: „Daß ich bey meiner Lust durch keinen Zwang mich quäle, und meine Küße niemals zähle pp. Aber wer wird dieses Lied alsdann singen wollen? Man kann es ja ohnmöglich auswendig behalten." Gleims Antwort ist wundervoll in ihrer Naivität: . . . „ich bitte für Laura. Lassen Sie sich ihrer immer jammern, und gönnen ihr einen Platz. Aber lieber wollte ich daß der Componist nur den Affekt einer Strophe oder den herrschenden des ganzen Stücks ausdrückte, und wenn er auch dadurch auf einige Strophen eine ganz

niedrige Melodie brächte, als daß er eine über das ganze Lied machte. Wer könnte die singen? Eigentlich müßte sie von einer Manns-Person gesungen werden. Der so viel Musick über ein Lied behalten könnte, wäre wehrt, daß er castrirt würde. Trotz dieses vernichtenden Urteils hat Krause das Stück in die „Lieder der Deutschen" aufgenommen, wo es — ein Riesending von 420 Takten — mit einer dem Stil nach von Ph. E. Bach herrührenden Komposition im vierten Teile S. 42—54 steht.

Von fremden Musikern werden anfangs auch Telemann und Zachariae herangezogen, Görner dagegen ignoriert. Gleim erkundigt sich in dem Briefe vom 25./28. September 1754 nach der „Hamburgischen Liedersammlung, die bey Herrn Marpurg für 1 Thaler zu haben ist", und Ramler antwortet, Krause habe gesagt, sie tauge nicht viel. Aus Ramlers Briefe vom 3./4. Oktober 1754 geht hervor, daß Krause der Komponist der drei Fabeln „Eine kühne Wespe stach", „Es traf auf seinem Gange" und „Die Laster fuhren aus dem Schlunde", die im zweiten Teil der „Oden und Lieder" erschienen ist.

Die so rege begonnene Arbeit geriet aber bald ins Stocken, da Ramler den Auftrag erhielt, eine Passions-Kantate — den bekannten „Tod Jesu" — zu dichten. Als dann endlich 1755 die Sammlung im Druck war, passierte ein arges Mißgeschick, der Kupferstecher verdarb, versetzte und beschmutzte alles, so daß man aus den guten Bogen kaum einige Exemplare zusammensetzen konnte. Daher die schon von Friedländer bemerkte Seltenheit des Werkes.

Der anbrechende Siebenjährige Krieg verhinderte die Fortsetzung des von der Kritik einmütig gelobten Werkes. Erst 1760/61 erschien ein dritter Teil, der dann mit den andern 1767/68 in der großen Publikation „Lieder der Deutschen" aufging.

Während des Krieges stellte Krause seine Kunst ganz in den Dienst der patriotischen Sache. Den Sieg der Schlacht bei Roßbach feierte er durch eine Aufführung in der Petrikirche, bei der er Telemanns anläßlich des Lissaboner Erdbebens komponierte Donnerode aufführte, der er und Ramler neuen Text aus Cramers Psalmen untergelegt hatten.[1]) Seine größte Ruhmestat ist aber die Komposition der Gleimschen Kriegslieder, die wie keine andere der Rolle, Ph. E. Bach und Agricola den Volkston traf und daher in richtigem Gefühl von Gleim und Lessing allein den Gedichten beigegeben werden. Die unzweifelhaften Zeugnisse für Krauses Autorschaft finden sich in den Briefen an Gleim vom 14. April und 26. August 1758: „Hier schicke ich zu 5 derselben Melodien mit. Ich hoffe, daß Ihr Herr Cantor oder ein andrer sie Ihnen recht feurig wird hersingen können: denn also habe ich sie

[1]) Bei dieser Gelegenheit „schlug, nein spielte Krause die Pauken".

gedacht. Und wenn sie Ihnen nicht mißfallen, so könnten die Lieder mit diesen Melodien hier gedruckt werden. Ich wollte zu den übrigen auch noch welche machen.“ Und im zweiten Briefe „Für das Geschenk von Ihren vortreffl. Kriegsliedern danke ich ergebenst. Es ist schade, daß nur zu 8ten derselben die Melodien mit gedruckt sind. Herr Agricola hat zu den übrigen schöne Melodien gemacht, darunter sonderlich eine, die unvergleichlich ist.“ Diese Stelle korrigiert auch die Angabe Friedländers, die Lieder seien 1759 erschienen. Aus dem Briefe Gleims an Uz vom 25. März 1759 geht hervor, daß außer der obengenannten auch Graun und Quantz einige der Kriegslieder komponiert haben. Nach dieser Stelle zu schließen, hat Ph. E. Bach nur eins komponiert. —

Interessant für die Geschichte des Liedes ist die Notiz Ramlers in dem Briefe vom 12. Mai 1759: „Am 9. hiuus habe ich bey unserm Krausen in Gesellschaft unsers Lessings, Herrn Hofpredigers Sacks, Probst Süßmilchs, Prediger Dieterichs, Geheimrat Buchholzens, unsers Sulzers pp. eine schöne Composition einiger Stücke des Messias von Telemannen angehört. Es war der Anfang des Gedichts und der Gesang der Mirjam und Debora aus dem letzten Buche. Der Componist gefiel mir gut, aber der Poet siebenmal besser.“

Das wegen einiger allzu starken Korrekturen Ramlers eintretende Zerwürfnis Ramlers mit Gleim warf seine Schatten natürlich auch auf das Verhältnis Krauses zu dem Halberstädter Freunde. Daß Gleim im Verlauf des Zerwürfnisses im Unrecht war, hat Krause auch diesem gegenüber stets freimütig ausgesprochen, und der empfindliche Gleim scheint sich eine Zeitlang auch von Krause zurückgezogen zu haben. Dies kommt in drastischer Weise in einem Schreiben Krauses vom 12. September 1766 zum Ausdruck. Gleim brauchte Krauses Urteil, er hatte seine „Lieder nach dem Anacreon“ Rolle zur Komposition übergeben, und diese ohne Nennung des Autors an seinen Freund Grillo, Professor am Kadettenkorps in Berlin, gesandt, der sie Krause zur Beurteilung übergab. Das Schreiben, im Nachlaß Gleims befindlich, ist in durchaus juristischem Tone gehalten; Krause macht einige Verbesserungsvorschläge und steht der Sammlung im ganzen sehr wohlwollend gegenüber. Die Autorschaft Rolles bezeugt ein ungedruckter Brief Grillos an Gleim vom 19. Februar 1767: „Es freut mich, daß Herr Rolle, den ich unter dem Nahmen eines feinen Tonkünstlers kenne, der Verfaßer jener liebenswürdigen Composition ist, deren einige Lieder mich ordentlich hingerissen haben, da ich sie mir vorspielen ließ . . .“ Damit fallen alle Notizen bei Friedländer hin. Bachmann war Bankier in Magdeburg und begründete die „Typographische Gesellschaft“, in deren Verlage die Lieder erschienen. Die Ausgabe von 1775 mit Rolles Namen ist also nur eine Neuauflage. —

Krause lebte in sehr glücklichen Verhältnissen. Ramler schätzt schon 1754 sein Einkommen auf rund 1000 Taler. Sein Haus war eine Berühmtheit

in Berlin, noch Nicolai erwähnt bewundernd neun Jahre nach Krauses Tode den von Rode gemalten Musiksalon darin. Seine Ehe war sehr glücklich, er war, wie er selbst sagt, „ein Kindernarr“ und erschütternd sind die Briefe, die Gleim den Tod von zweien der fünf Kinder melden, die während des Krieges an den Pocken starben. Leider fließen die Nachrichten aus dem letzten Dezennium seines Lebens sehr spärlich: so wäre es von größter Wichtigkeit, zu wissen, ob Krause, wie Ledebur mitteilt, wirklich der Komponist des ersten in Berlin aufgeführten Singspiels (auf einen Text von Nicolai) ist, aber in den Papieren Nicolais findet sich, wie mir Herr Dr. Jacobs gütigst mitteilte, nichts mehr darüber. Im Nachlaß Ramlers, der zurzeit Herr Prof. Dr. Schüddekopf in Weimar in Verwahrung hat, sollen sich noch Briefe Krauses befinden, doch waren mir dieselben bisher unzugänglich.

Es ist durchaus ungerecht, in dem „Advocaten“ Krause nur einen Dilettanten im heutigen Sinne sehen zu wollen. Wenn er auch seinen ästhetischen Theorien nicht immer die gleichwertige künstlerische Ergänzung geben konnte, so steht er doch als Liederkomponist mit einigen Stücken, wie „Der Nachtigall reizende Lieder“ und „Freundinnen des Lenzen“ hoch über über den Quantz, Agricola und Nichelmann. In vielen anderen Stücken erkennt man ein spürbares Ringen nach Einfachheit, noch in der oben erwähnten Rezension der Rolleschen „Lieder nach dem Anacreon“ wendet er sich mit scharfen Worten gegen den Hauptzierat aller Berliner, die langen Vorschläge, weil sie die unmittelbare Kraft der Melodie aufhüben und weist auf Telemann hin, der dergleichen Dinge in Liedern nie anwende. Die Palme, die ihm versagt blieb, errang Peter Schulz, der ursprünglichere Künstler, und wenn man neuerdings versucht, diesen so zu Unrecht Vergessenen im Herzen der Nation wieder aufleben zu lassen, so sollte man sich dabei auch des älteren, der ihm den Weg geebnet, liebevoll erinnern. Wer die Freundschaft eines Lessing erworben, der hat ein Anrecht darauf, für immer im Gedächtnis der wahren Kunstkenner lebendig zu bleiben.

Charles Malherbe (Paris).

Le «Galimathias musicum» de W. A. Mozart.

Si petite que soit une œuvre, elle peut offrir quelque intérêt, quand son auteur est grand. Il suffit parfois d'un détail soigneusement observé, d'un contour de notes judicieusement rapproché de tel autre, voire même d'une date exactement relevée, pour amener une comparaison, fortifier ou infirmer une hypothèse, et aboutir à une conclusion dont la musicographie fait ensuite son profit. Le savant Professeur Hugo Riemann nous en a

donné plus d'une fois la preuve dans ses travaux si variés et si féconds; il a pénétré dans certaines maisons devant lesquelles la foule passait, insouciante et regardant à peine la façade: il en a fait l'inventaire, loué ou blâmé l'ordonnance intérieure, et fourni souvent ainsi de nouveaux sujets à notre critique ou à notre admiration. Dans la voie qu'il a tracée, les chercheurs ne sauraient manquer d'exercer leur patience et leur sagacité. C'est en m'inspirant de son illustre exemple que j'ose ici présenter quelques observations et faire part au monde musical d'une modeste découverte.

* * *

Il s'agit du *Galimathias musicum* que Mozart composa en Hollande, lors du séjour qu'il y fit à l'âge de dix ans, c'est-à-dire en 1766. Si l'on considère la valeur réelle d'un tel ouvrage, on la peut tenir, sans doute, pour à peu près nulle: c'est une suite de petits morceaux, mis bout à bout, dont l'intérêt mélodique demeure secondaire, et dont la brièveté voulue ne laisse place à aucun développement; c'est comme une carte d'échantillons, dont le plan général manque de clarté, et dont le final, avec sa fugue naïve sur le chant Hollandais du Prince d'Orange, offre seul une apparence symphonique. Je possède le catalogue manuscrit que Léopold Mozart a dressé pour les premières compositions du jeune Wolfgang, depuis 1764 jusqu'à 1768; il y place à son rang chronologique «*Ein Quodlibet unter dem Titel Gallimathias musicum*», et cette désignation convient assez, en effet, à un amas de matériaux qu'une main experte n'a pas encore bien groupés, et qui réflètent en leur ensemble un certain désordre, comme il arrive au cours d'une rapide improvisation.

Lorsque la partition d'orchestre du *Galimathias musicum* fut publiée pour la première fois chez Breitkopf et Härtel, en 1886, les éditeurs se trouvèrent en présence de deux versions qui devaient leur causer quelque embarras tout d'abord, car ni l'une ni l'autre ne leur donnait pleine et entière satisfaction.

Le premier Document (désignons-le par la lettre A) appartenait alors à la Baronne de Rosenberg, née de Bredow, à Hannovre: c'est une partition autographe de Mozart, revue et corrigée par son père, (cinq feuilles et demie, format haut, à douze lignes,) le tout donnant l'impression d'une esquisse, d'un travail projeté, mais non définitif.

Le second Document (désignons-le par la lettre B) appartenait alors à M. Cathelineau, à Paris: ce sont des parties d'orchestre manuscrites, mais non autographes, réunies sous une couverture qui porte ce titre, d'écriture ancienne: »*Gallimathias musicum a 2 Violoni, 2 Hautbois, 2 Corni, Viola, Fagotto et Basso obligati di Wolfgango Mozart.*«

J'avais retrouvé, un peu par hasard, ce Document B, sur les indications du compositeur Poisot qui l'avait acquis à Paris en 1866 à la vente

Farrenc, en avait fait une publication réduite pour piano dans un almanach de l'époque, et l'avait cédé à son ami Cathelineau. Après l'avoir mis en partition moi-même, je communiquai ce texte à la maison Breitkopf, et j'eus recours à tous les arguments qui me semblaient décisifs pour le faire admettre dans l'édition critique des œuvres complètes de Mozart. Mais le comte Paul Waldersee veillait; chargé de la revision, il soutenait que ma copie manquait d'authenticité. Vainement je répondais qu'à mes yeux elle en avait autant qu'une copie d'Otto Jahn ou de Koechel, et que, n'ayant pas été faite pour les besoins de la cause, elle méritait créance. Je ne pus vaincre son opposition. Il avait, d'ailleurs, des entêtements quelquefois inexplicables, si l'on songe qu'il a écarté de cette édition, comme *douteux*, certains morceaux de Mozart dont le manuscrit *original* m'appartient: c'était pousser le scrupule aux limites de la fantaisie pure! Bref, en ce qui concerne le *Galimathias*, tout ce que je pus obtenir, c'est qu'il acceptât et citât, dans le Revisionsbericht de la Série XXIV, les variantes relatives aux deux versions.

Ajoutons, pour clore l'histoire des deux Documents A et B, qu'à quelques années d'intervalle, ils passèrent par l'épreuve des enchères publiques. Leur intérêt pouvait se comparer, mais non leur valeur commerciale.

Le premier Document figura dans la vente que M. Leo Liepmannssohn fit à Berlin le 16. Octobre 1894. Malgré le chiffre élevé des ordres que j'avais envoyés, je me heurtai à la belle défense d'un adversaire qui n'entendait point reculer; il ne collectionnait pas spécialement les autographes de musique, mais il recueillait tout ce qui concerne la vie artistique de son pays, et le *Galimathias musicum*, composé à la Haye, touchait spécialement son cœur de patriote. Ainsi M. Scheuleer resta maître du terrain, c'est-à-dire de ce manuscrit curieux, pour la somme de 1.850 marks. Or, il était écrit qu'à mon tour je posséderais une partie autographe de ce même *Galimathias*: on verra plus loin sous quelle forme et par quel hasard.

Le second Document a failli disparaître, et c'est presqu'un miracle que j'aie pu le sauver. Son possesseur, M. Cathelineau, était mort, et une vente publique dispersa tous ses meubles, livres et papiers, pour ainsi dire, suivant l'expression populaire, sans tambour ni trompette. C'était à la fin des vacances de l'été, et quand je rentrai à Paris, les brocanteurs s'étaient partagé, selon les enchères, tous les objets de la succession. Il me fallut retrouver celui dans le lot duquel le *Galimathias* était tombé. Le marchand en question avait acheté en bloc toute la musique; je dus rechercher ces quelques feuilles dans un tas de paperasses que guettait déjà le feu de la cheminée ou le crochet du chiffonnier. J'eus la chance d'opérer le sauvetage : il m'en coûta plus de peine que d'argent.

*   *
*

Reste maintenant à comparer les deux Documents, et à tirer une conclusion de leurs différences. Le *Galimathias*, nous l'avons dit, est formé d'une suite de petits morceaux dont le nombre de mesures, sauf pour la fugue finale, varie de 6 à 36. Le Catalogue de KOECHEL semble ne citer que *sept* numéros; c'est que les quatrième, cinquième et sixième sont respectivement formés de plusieurs fragments juxtaposés. En voici le détail comparatif:

Document A (Autographe).	*Document B (Parties d'orchestre).*
1. *Andante*, 2/4 fa.	1. Molto allegro, C, ré.
2. *Solo de piano*, 2/4, mi bémol.	2. *Andante* 2/4, ré mineur.
3. *Menuet*, 3/4, fa.	3. *Allegro*, 2/4 ré majeur.
4. *Adagio*, 3/4, ré mineur.	4. (Pastorale), No. 14.
5. — 3/8, ut.	5. — No. 15.
6. — 3/4, ré mineur.	6. — No. 12.
7. *Molto allegro*, 3/8, ré.	7. — No. 11.
8. — 2/4, la mineur.	8. (Eitelkeit), 3/4, sol.
9. — 3/8, ré.	9. — No. 5.
10. — 3/4, sol.	10. — No. 6.
11. — 3/8, ré.	11. — No. 7.
12. *Allegretto* 3/4, la.	12. — No. 1.
13. — 2/4, ré.	13. — No. 2.
14. (Pastorale) 3/4, sol.	14. — No. 3.
15. — 3/8, ré.	15. — No. 4.
16. Fugue, ₵ fa.	16. *Allegro molto*, 3/8, ré.
	17. — No. 16.

Comme on le voit, la deuxième version a perdu les Nos. 8, 9 et 13 de la première, mais, en revanche, elle s'est augmentée de *cinq* autres, y compris cette petite mélodie de caractère populaire »Eitelkeit«[1]) qui figure bien dans l'autographe, mais que les divers possesseurs, depuis l'éditeur ANDRÉ, avaient supposé, bien à tort, n'en point faire partie.

La comparaison des deux textes n'a laissé aucun doute dans l'esprit de ceux qui ont étudié de près la question. La seconde version est manifestement supérieure à la première; ainsi l'ont reconnue M. SCHEURLEER, et M. Hermann DEITERS dans sa troisième édition de la Biographie de MOZART par Otto JAHN (I, 49 et II, 834). Le Comte WALDERSEE lui-même avait dû avouer que la suite des morceaux était ainsi plus logique, l'exé-

---

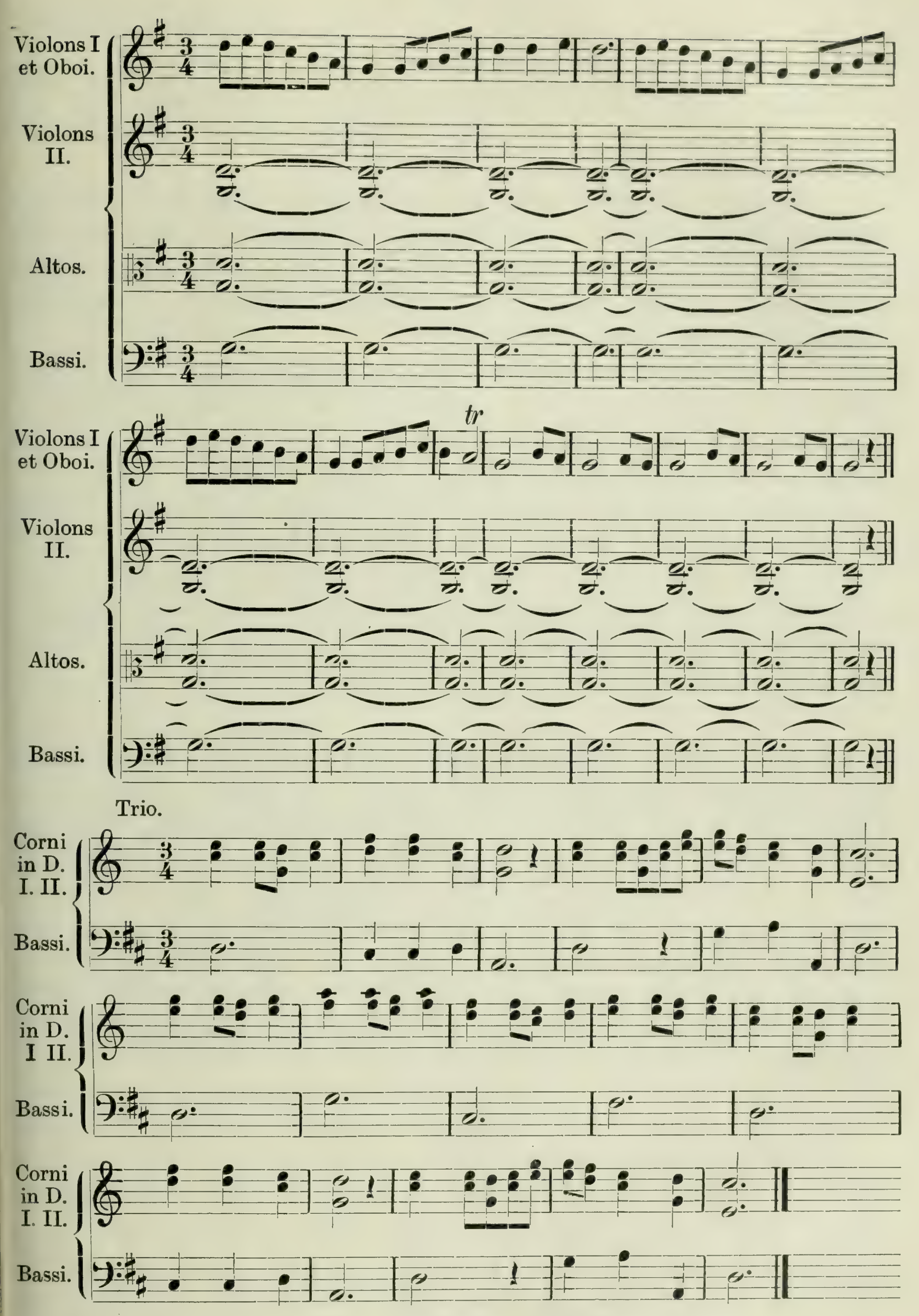
[1]) Les paroles complètes indiqués sur les seules parties des Hautbois sont les suivantes:

Eitelkeit! Eitelkeit! ewiges Verderben,
Wenn all's versoffen ist,
Gibt's nichts zu erben.

cution plus soignée, l'ensemble plus satisfaisant. Son opposition se résumait en ce seul mot: »Die äussere Gewähr fehlt«. C'est cette preuve d'authenticité que j'apporte aujourd'hui, et qui tranchera définitivement la question.

* *
*

Il y a quelques années, je fis à Londres l'acquisition d'un assez fort lot d'autographes de Mozart, soit plus d'une centaine de pages qui se rapportaient à son opéra, *Mitridate, rè di Ponto.* L'ensemble constituait la série de morceaux qu'il écrivit, sans doute, à titre d'essai, sur les paroles de cet opéra, et que, finalement, il n'admit pas dans l'ouvrage. Par une ironie du sort, la partition originale s'était perdue, et les fragments inutilisés s'étaient conservés. Ils avaient appartenu à l'éditeur André qui les avait compris dans son Catalogue; après sa mort, l'un de ses fils les mit en vente, par l'intermédiaire de Stage à Berlin, vers 1860; ils partirent alors en Angleterre, et nul n'en entendit plus parler pendant près de quarante ans, jusqu'au jour où ils entrèrent dans ma collection personnelle. Or ces autographes, ayant passé par un nombre de mains relativement petit, n'avaient pas été l'objet d'un examen bien approfondi: ils contenaient autre chose, ou, du moins, un peu plus qu'on ne supposait. Certaine double feuille s'y trouvait, dont les quatre pages écrites avaient échappé à l'attention de ses divers possesseurs, car l'un d'eux, André probablement, avait inscrit cette note en tête: «Gehört in die Oper Mitridate, geschrieben in Mailand 1770». Or, cette première page avait trait, non à *Mitridate,* mais à un air pour Soprano, tiré de l'*Artaserse,* de Metastasio, (Acte II, sc. II); elle en forme le début, avec une mélodie, d'ailleurs, différente de celle que Koechel a cataloguée sous le No. 79: «Per quel paterno amplesso». Les trois autres pages contiennent des fragments symphoniques, dont j'avais donné communication, pour la seconde édition du Catalogue de Koechel, au Comte Waldersee qui les admit sous le No. 100[a] de l'Anhang II. Je les avais lus jadis d'un œil distrait; mais dernièrement, ils frappèrent mon attention, car je venais de feuilleter par hasard mes parties d'orchestre du *Galimathias musicum;* le souvenir de ces morceaux m'était présent, et je reconnus dans ces trois pages tout le début de la seconde version, c'est-à-dire les Nos. 1, 2, 3 et 4 du Document B, cité plus haut. Toutefois, en ce qui concerne ce dernier numéro, une variante apparaissait. Pour cette «Pastorale» la première reprise n'avait rien de commun; quant au trio, si le thème était pareil, il était écrit en 3/4 au lieu de 3/8, et l'a ccompagnement différait sensiblement. Voici, du reste, la version fournie par mon autographe; on la pourra comparer, avec celle qui occupe les pages 7 et 8 (113—114 de la série XXIV (No. 12) des Œuvres Complètes publiées par Breitkopf et Hartel.



De ce qui précède, il y a plusieurs conclusions à tirer:

1° — Le *Galimathias musicum*, tel qu'il a paru dans l'Edition Breitkopf, d'après l'autographe de M. Scheuleer, n'est qu'un premier état de l'ouvrage.

2° — Lorsqu'il vint en Italie pour y faire représenter *Mitridate, rè di Ponto,* Mozart remit le *Galimathias musicum* sur chantier; il en refit une seconde version, attestée par l'autographe que je possède, avec son écriture enfantine encore, et son papier de format spécial à l'Italie (grand oblong, à 10 lignes, plus haut que de coutume).

3° — Cette seconde version fut, sans doute, l'objet d'un manuscrit définitif, lequel s'est perdu, ou, du moins, ne s'est pas encore retrouvé; mais c'est d'après lui certainement qu'ont été faites les parties d'orchestre dont il a été parlé plus haut, qui m'appartiennent maintenant et qui constituent le dernier état de l'ouvrage.

4° — Un fragment autographe manque entièrement à l'appel, c'est le No. 16 du Document B; mais, puisque tous les autres sont reconnus authentiques, il ne reste plus de valable raison pour douter de celui qui figurait sur une feuille dont je pourrais presque expliquer l'absence. Je me rappelle, en effet, que dans le lot d'autographes mozartiens, le nombre des pages vendues à Londres n'était pas exactement le même que le nombre des pages vendues jadis à Berlin. Deux ou trois ont pu disparaître en route, et être données, peut-être, par le possesseur, à quelque collectionneur; c'est probablement sur l'une d'elles que devait se trouver le passage en question.

* *
*

Ici je m'arrête, avec l'espoir d'avoir établi, avec preuves à l'appui, ce qu'il fallait démontrer, c'est-à-dire l'authenticité de la version B. Lorsque les éditeurs Breitkopf et Härtel publieront une suite à la série XXIV des Œuvres complètes de Mozart, le *Galimathias musicum* y devra prendre place en sa forme nouvelle, à côte du 7e Concerto de Violon, à la découverte duquel je ne fus pas étranger, et à côté de plusieurs autres morceaux que je connais ou même que je possède. Le volume en question ne manquera ni d'importance, ni d'intérêt; car rien de ce qui touche au divin Mozart ne saurait être indifférent aux musicographes et aux musiciens.

Richard Batka (Wien).

Zur Griepenkerl'schen Bearbeitung von Beethovens „Ruinen von Athen“ für den Konzertsaal.

Beethovens Musik zu dem Kotzebueschen Festspiel „Die Ruinen von Athen“, das zur Eröffnung des deutschen Theaters in Pesth (9. Februar 1812) geschrieben wurde, hat Friedrich Konrad Griepenkerl durch einen verbindenden Text für den Konzertsaal zu erhalten versucht. Über diese Einrichtung und was damit zusammenhängt, lagen mir in der Donebauerschen Handschriftensammlung zwei Briefe des Autors vor, die ich mit Erlaubnis des Besitzers kopierte und hier als einen kleinen Jubiläumsbeitrag mitteilen möchte, da sie des musikhistorischen Interesses nicht entbehren. Gerichtet sind die beiden Briefe Griepenkerls, dessen Name als Bachherausgeber noch immer nicht vergessen ist, aller Wahrscheinlichkeit nach an Joseph Fischhof (1804—1857), der als Lehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wirkte.

Die Beziehungen zwischen beiden Männern sind durch den Konzertmeister der Braunschweigischen Hofkapelle Karl Müller geknüpft worden, der, ein gebürtiger Wiener, während eines Urlaubs in seiner Vaterstadt mit Fischhof zusammentraf und ihn auf das Talent Griepenkerls aufmerksam machte. Es stand damals gerade die Veröffentlichung der Partitur bei Artaria bevor und Fischhof, ein eifriger Mitarbeiter des Verlags, frug offenbar im Auftrag an, ob und unter welchen Bedingungen Griepenkerl die literarische Einkleidung der Musik für den Konzertgebrauch übernehmen würde. Daraufhin kam der folgende Bescheid:

Hochverehrtester Herr Professor,

Ew. Wwohlgeboren haben unserem gemeinschaftlichen Freunde, dem hiesigen Konzertmeister Karl Müller, bei seiner neulichen Anwesenheit in Wien die Idee mitgeteilt, van Beethovens Musik zu Kotzebues Belagerung von Athen durch passende Poesie zu verbinden und sie so zu Aufführungen in Konzerten geschickter zu machen. Dabei hatten Sie die große Güte, meiner zu gedenken und den Wunsch zu äußern, daß ich es übernehmen möchte, diese verbindenden Poesien auszuarbeiten und sie der bevorstehenden Ausgabe jenes Werkes beizugeben.

Nehmen Sie zuerst meinen herzlichen Dank für dieses mich ehrende Gedenken, und dann die Versicherung, daß mir kein angenehmerer Auftrag werden kann, als Beethovensche Musik mit Text zu versehen. Es kommt mir darauf an, ob ich der vorliegenden Aufgabe gewachsen sein werde; denn ohne meine geringen poetischen Kräfte daran versucht zu haben, werde ich mich nicht verbindlich machen. Meine Überzeugung ist:

es muß gut und des großen Meisters würdig ausgeführt werden — oder ganz unterbleiben.

Sind Sie nun noch heute der Meinung, daß das Unternehmen mit mir gewagt werden könne, dann haben Sie die Güte, mir so schnell als möglich Beethovens Musik, wenn auch nur im Klavierauszuge, zu übersenden, damit ich sehen möge, ob meine Kräfte der Ausführung Ihrer Idee gewachsen sind. Es versteht sich von selbst, daß diese Musik niemand zu sehen bekommen soll, von dem auch nur der geringste Mißbrauch zu besorgen wäre. Nach vollbrachter Prüfung, die ein paar Tage dauern wird, sende ich Ihnen dann die Musik mit meiner bestimmten Erklärung, daß ich dem Unternehmen nicht gewachsen bin zurück, oder ich behalte sie hier und mache mich rasch ans Werk, wenn ich mich dazu berufen fühle. Um die gütige Erfüllung einer zweifachen Bitte muß ich Sie dann noch ansprechen. Sie betrifft die etwas vollständigere Auseinandersetzung Ihrer Idee, als sie mir Müller geben konnte, und daß mir eine nicht gar zu kurze Zeit zur Ausarbeitung zugemessen werde. Soll man passenden Text zu schon vorhandener Musik machen, so erfordert das nicht nur eine vielseitige Überlegung, sondern auch ein sehr empfängliches und reizbares Gefühl, bei sehr beweglicher und ungestörter Phantasie, eine Stimmung, über welche man nicht in jedem Augenblicke gebieten kann. Gewöhnlich ist mir hierin das Glück günstig, doch muß ich auch auf das Gegenteil gefaßt sein; es wäre mir darum sehr vorteilhaft, wenn die Versendung des Werkes bis zur Leipziger Ostermesse 1847 verschoben werden könnte. Lange genug vor Ostern würde ich dann das Gedicht einsenden, um die Worte zwischen die Noten setzen zu können,

Besorgen Sie nicht, daß ich durch ein übergroßes Hanorar die Unternehmung belästigen und die Ausgaben verteuern werde. Am liebsten machte ich solche Arbeiten unentgeltlich, wenn das meine Vermögensumstände erlaubten. Sie sollen es selbst bestimmen, wenn ich meine Arbeit werde eingesandt haben.

Mit den besten Empfehlungen und herzlichsten Grüßen

Ew. Wohlgeboren ergebenster

Prof. Dr. Griepenkerl sen.

Fischhofs Antwort kann nicht ermutigend gelautet haben, denn obzwar man von dem Gedanken einer Veröffentlichung als Konzertausgabe abkam, dichtete Griepenkerl in der Tat das Deklamationsstück und erprobte dessen Wirkung alsbald in einem Konzert, das am 21. April in Braunschweig vor sich ging. Nach den gemachten Erfahrungen wurde dieser Text dann endgiltig redigiert, und davon handelt der Hauptteil des zweiten Briefes. Auch scheint mittlerweile eine persönliche Begegnung zwischen den beiden Männern stattgefunden zu haben, wobei die Sprache

auf Griepenkerls Steckenpferd, die Bachausgabe kam, die Fischhof lebhaft interessierte.

Braunschweig, den 6ten Dezember 1846.

Hochgeehrtester Herr Professor!

Ich sage Ihnen meinen herzlichsten Dank für Ihre freundliche Antwort vom 5ten Januar und melde jetzt, daß ich versucht habe, die einzelnen Stücke der Ruinen von Athen poetisch neu zu verbinden, und daß C. Müller sie hier in seinem Konzerte in dieser neuen Gestalt am 21ten April zur Aufführung gebracht hat. Das Publikum wußte nicht, wer die neuen Zwischenreden und Texte gemacht hatte und hörte sehr aufmerksam zu, zeigte unverkennbares Interesse und gab auch einige Male in der Mitte und am Ende seinen lauten Beifall zu erkennen. Das Braunschweigische Publikum ist sehr zurückhaltend mit seinem Beifalle und man darf hoffen, daß die poetisch neuen und musikalisch alten Ruinen an anderen Orten noch besser aufgenommen werden.

Nach langer Überlegung sah ich mich gezwungen, die drei letzten Nummern ganz wegzulassen, da sie in keinen poetischen Zusammenhang passen, besonders der Schlußchor nicht mit seinen trivialen Motiven z. B. zu den Kotzebueschen Worten:

Wir geloben dir aufs neue
Echte ungarische Treue etc.

Also blieb nichts anderes übrig, als die neuere Bearbeitung des Marsches mit Chor Nr. 6 zum Schlußchore zu machen. Ich habe daher in meinen neuen poetischen Ruinen nur die Ouverture, den Chor der Schatten, das Duett, den Derwischchor (mit beibehaltenem Text), den Marcia alla Turca, die Harmonie-Musik und den Marsch mit Chor. Aus den übrigen, diesmal weggelassenen Stücken läßt sich eine kleine für sich bestehende Cantate machen, was ich auch im nächsten Monate versuchen will. — Mit solcher Zerstückelung des Werkes würde van Beethoven nicht unzufrieden sein, wenn er noch lebte; denn er hat durch seine eigene Zerstückelung seine Zustimmung dazu gegeben. Die Freunde Kotzebues werden sich ebenfalls ruhig verhalten, weil man ihnen beweisen kann, daß Kotzebue niemals ein schlechteres Drama gemacht hat, als diese Ruinen, womit nicht einmal die Ungarn zufrieden sein können.

Soll ich über meine Poesien selbst ein Urteil geben, so muß ich voraus bemerken, daß bei der Aufführung das Orchester mit dem Chore auf dem Theater stand, die Musik also nicht zu ihrer vollen Wirkung kommen konnte. Alles klang mager und kleinlich. Unter diesen Umständen nun schien mir im Text und in den Zwischenreden gegen die Musik eine zu hohe Stimmung zu liegen. Im volltönenden Konzertsaale dagegen wird die höhere Haltung

der Poesie auch die Stimmung in der Musik mit erheben. — Die Ouverture schließt sich mit ihrem letzten Satze dem Schlußchore, der weggelassen ist, einigermaßen an. Beginnt nun nach ihr der Prologus:

„In Trümmer liegt Athen, die Stadt der Helden,
„Der Götter Wohnsitz einst, etc.

dann scheint beides nicht recht zusammen zu passen. Der ganze Übelstand aber ist beseitigt, wenn der Deklamator die Töne erst gehörig verklingen läßt, ehe er zu sprechen beginnt. Stimmt doch auch in den meisten Opern der Anfang der Handlung mit dem Schlusse der Ouverture nicht besser überein.

Sie sehen, ich nehme die Sache genauer, als es das große Publikum zu tun pflegt, und ich bin strenger gegen mich, als es jenes wahrscheinlich sein wird. Doch mit Kompositionen von van Beethoven hat man alle Ursache dazu, wenn die auch gerade nicht, wie die Ruinen, zu seinen besten gehören.

Erfahren Sie nun von irgend welchen Konzertunternehmern, daß sie von den neuen Zwischenreden und Texten zu den Ruinen von Athen Gebrauch zu machen wünschen, so fordern Sie sie auf, sich an mich zu wenden, ich liefere eine Abschrift der Zwischenreden oder Prologe und eine Singpartitur mit dem untergelegten neuen Texte für einen Friedrichsd'or, doch unter der Bedingung, daß die Abschrift nicht weiter mitgeteilt werde. Will später Artaria für seinen Klavierauszug von den Ruinen Gebrauch davon machen, so mag er die Bedingungen angeben, unter welchen er sie in sein Eigentum verwandeln will. —

Meinen herzlichsten Dank auch für Ihre freundliche Teilnahme an der Herausgabe der J. S. Bachischen Klavier- und Orgelkompositionen. Gern lieferte ich sie in rascherer Folge; aber — ich habe zwei öffentliche Ämter, die mich zuweilen stark beschäftigen, — die Verlagshandlung hat noch großen Vorrat an Exemplaren von der Czernischen Ausgabe, — und an diesen alten Sachen ist soviel und so rasch nicht zu verdienen, wie an dem Modekram. Übrigens zögern wir nicht ungebührlich. Gleich werden der 6te und 7te Band von den Orgelkompositionen zusammen erscheinen und von den Klaviersachen ein weniger bekanntes Konzert für 3 Flügel; ich habe die Abschriften schon unter Händen und bin mit meiner Arbeit dann fast fertig, ja das meiste ist schon gestochen. Der 4te Band der Klaviersachen hat viel Arbeit gemacht, doch wird er mit dem 5ten zusammen gegen Weihnachten erscheinen.

Daß Sie Klavierkompositionen von J. S. Bach oft öffentlich hören lassen, ist sehr dankenswert und höchst verdienstlich. Ich bin nicht einseitig nur für Bach eingenommen; aber wohl für gute Musik, die ich in den meisten jetzigen Virtuosenkunststückchen nicht finden kann und die mir

oft recht herzliche Langeweile machen. Karl Mayer ist mir sehr angenehm gewesen, obgleich er einen sehr engen poetischen Kreis hat, womit man sich auf die Länge nicht verträgt. Ein Geist, wie in der F-moll oder Cis-moll-Sonate von van Beethoven, liegt ihm sehr ferne, und er wagt auch nicht, dergleichen zu spielen. Thalberg, der einige Tage hier war und in zwei Konzerten spielte, hat mir recht zugesagt, weil er eben so reinlich und weit fertiger spielt, als Mayer, auch ein viel weiteres poetisches Gebiet beherrscht. Wenn ich mich zurückerinnere, wie viel und welche Klaviervirtuosen ich seit mehr als fünfzig Jahren mit Bewußtsein gehört habe, und sie in Rücksicht ihrer Leistungen miteinander vergleiche, so wollen mir die gegenwärtigen am wenigsten gefallen, weil zwar eine große Menge in Läufen und gebrochenen Accordspielen und durch aufgehobenen Dämpfer das ganze Fortepiano zugleich erklingen machen, aber nicht die eingefaßte Melodie auf ihrem Instrument singen können, ja die Mittel nicht einmal wissen, wodurch das möglich wird. Am schlimmsten kommen sie weg, wenn sie mehrere Melodien von verschiedenem Charakter vortragen wollen, wie sie J. S. Bach so oft miteinander verbunden hat. Die Melodie ist doch das eigentlichste Wesen der musikalischen Kunst und der musikalischen Deklamation.

Nehmen Sie noch einmal meinen herzlichsten Dank für alle Ihre Freundlichkeit und erinnern Sich zuweilen mit Geneigtheit

Ihres
ganz ergebenen
Prof. Dr. Griepenkerl senior.

Braunschweig,
den 30ten April 1847.

Eben hörte ich noch ein Urteil, welches ein Orchestermitglied zu einem Kollegen ausgesprochen hatte: „Die Worte haben die Musik.“ Das war meine Absicht. Auch wird dadurch eine vorhin von mir ausgesprochene Meinung bestätigt; beide nämlich wirkten bei der Aufführung mit und standen auf dem Theater, wo die Musik volltönender klang als im Hause.

Eben fällt mir ein, daß Sie nicht urteilen und nicht empfehlen können, wenn Ihnen die Worte unbekannt sind; ich werde Ihnen also mit nächstens eine Abschrift auf feinem Papier eng geschrieben senden.

Frau von Bülow, die Sie bei mir haben kennen gelernt, trägt mir herzliche Grüße an Sie auf. Auch Carl Müller läßt Sie bestens grüßen.

Die Ereignisse des „tollen Jahres“ scheinen die eingeleitete Korrespondenz der beiden Musiker dann wieder abgebrochen zu haben. Und am [illegible]. April 1849 ist Griepenkerl gestorben. Die Veröffentlichung seiner beiden Briefe darf also auch als Gedenkblatt zum sechzigsten Todestage des verdienten Lehrers der Ästhetik (am Braunschweiger Carolinum) gelten.

Max Friedlaender (Berlin).

Eine bisher ungedruckte Komposition Schuberts.

Es ist bekannt, daß Schubert, nachdem er als Neunzehnjähriger sein Amt als supplierender Lehrer an der Elementarschule seines Vaters niederlegte, das Leben eines freien Künstlers geführt und nur noch zweimal auf kurze Zeit eine abhängige Stellung angenommen hat: die eines Musiklehrers beim Grafen Esterhazy in Zéléz in den Sommermonaten der Jahre 1818 und 1824.

Dieser Aufenthalt in Ungarn sollte von Bedeutung für sein Schaffen werden; nicht nur das Divertissement à la hongroise gibt von den großen musikalischen Eindrücken Kunde, die er hier gewann, sondern auch die mancherlei Anklänge an magyarische Melodien, Rhythmen und harmonische Wendungen, wie sie sich seit dem Jahre 1818 in seinen Symphonien, Sonaten, Impromptus, Moments musicaux und Liedern, besonders auch in der Schönen Müllerin und Winterreise, finden.

In Zéléz selbst scheint sich Schubert auf Kompositionen für die Familie des Schloßherrn beschränkt zu haben, und dies erklärt, daß sie alle den Charakter der gesellschaftlichen und Haus-Musik tragen: Vokalquartette, Lieder, kleine Sonaten, Märsche, Tänze und andere Klavierstücke, unter denen bezeichnenderweise die vierhändigen einen breiten Platz einnehmen. Von ihnen ist das hier vorliegende bisher nicht bekannt geworden. Ich veröffentliche sie nach dem Manuskript, das vor mehreren Jahrzehnten Julius Stockhausen zum Geschenk gemacht wurde, sich 1906 in dessen Nachlasse vorgefunden hat und jetzt zu den Cimelien der an Schubertschen Manuskripten so reichen Sammlung der Stadt Wien gehört.

Um der Publikation die Frische des Originals zu wahren, vermeide ich kleine Unebenheiten zu verbessern, welche die augenscheinlich schnell hingeworfene Niederschrift zeigt; so z. B. die gleichartige Fassung einiger Periodenschlüsse, die unter 1 und 2 besonders zu schreiben, bezw. zu ändern wären, usw. usw. Nach dem Trio II muß selbstverständlich der erste Teil dieses Stückes wiederholt werden, worauf die Repetition der ersten vierzig Takte erfolgt, an die sich die Coda anschließt.

Eine Melodie aus dem vorliegenden „Deutschen Tanz" hat Schubert noch in einem anderen Werke verwandt, nämlich die des ersten Trios in G-dur. Es erscheint als Nr. 7 der „Zwanzig Ländler",[1]) die J. P. Gotthard in Wien im Jahre 1869 nach der im Besitz von Johannes Brahms befindlichen Handschrift ediert hat. Elf von diesen kleinen Stücken sind während Schuberts zweitem Aufenthalt in Zéléz entstanden, ebenso wie mehrere der berühmten „Deutschen Tänze" op 33.

[1]) In der Gesamtausgabe der Schubertschen Werke richtiger als „Siebzehn Ländler" bezeichnet.

Deutscher

mit 2 Trios

fürs Pianoforte auf 4 Hände.

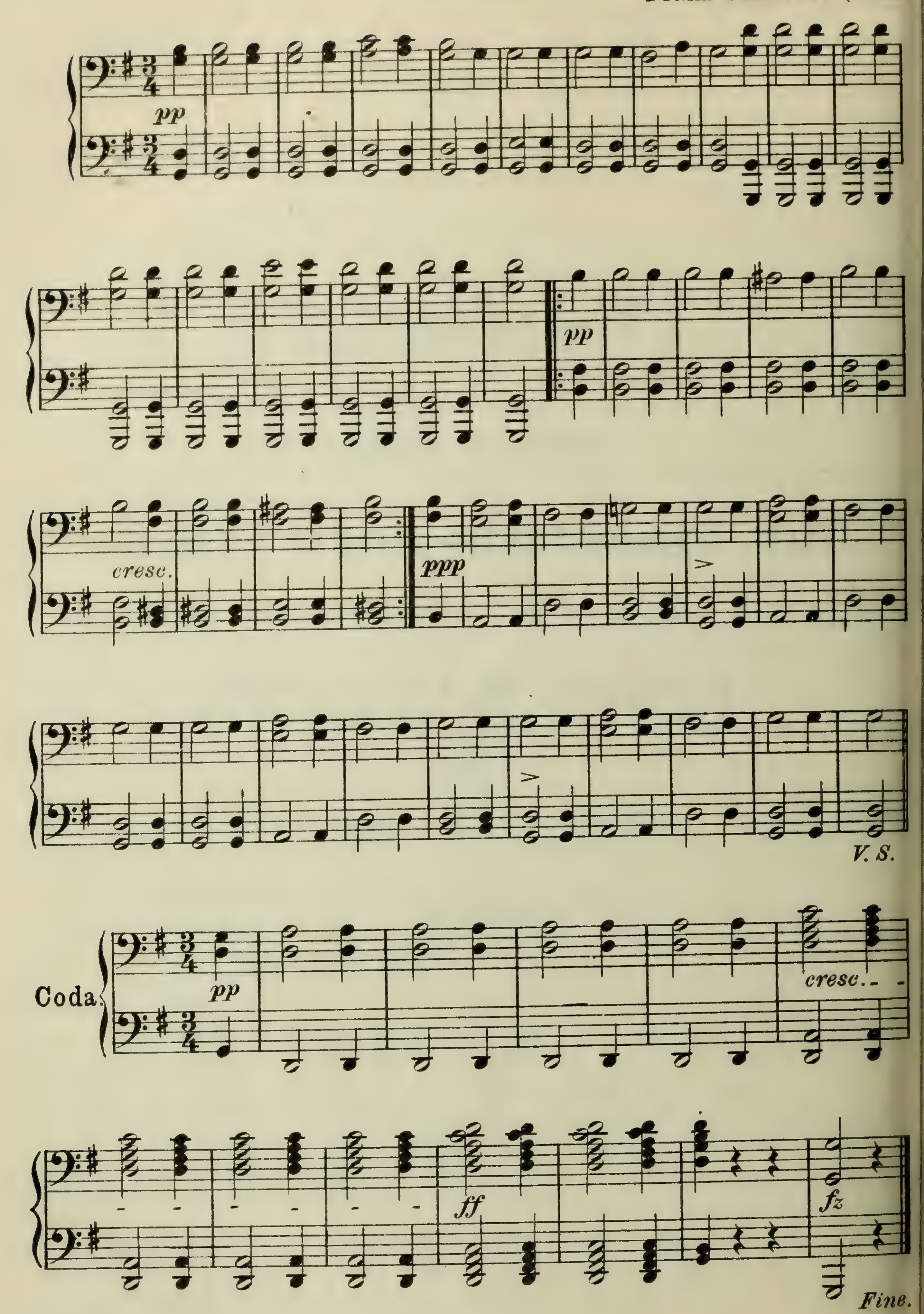
Franz Schubert.

1818.

Zéléz.

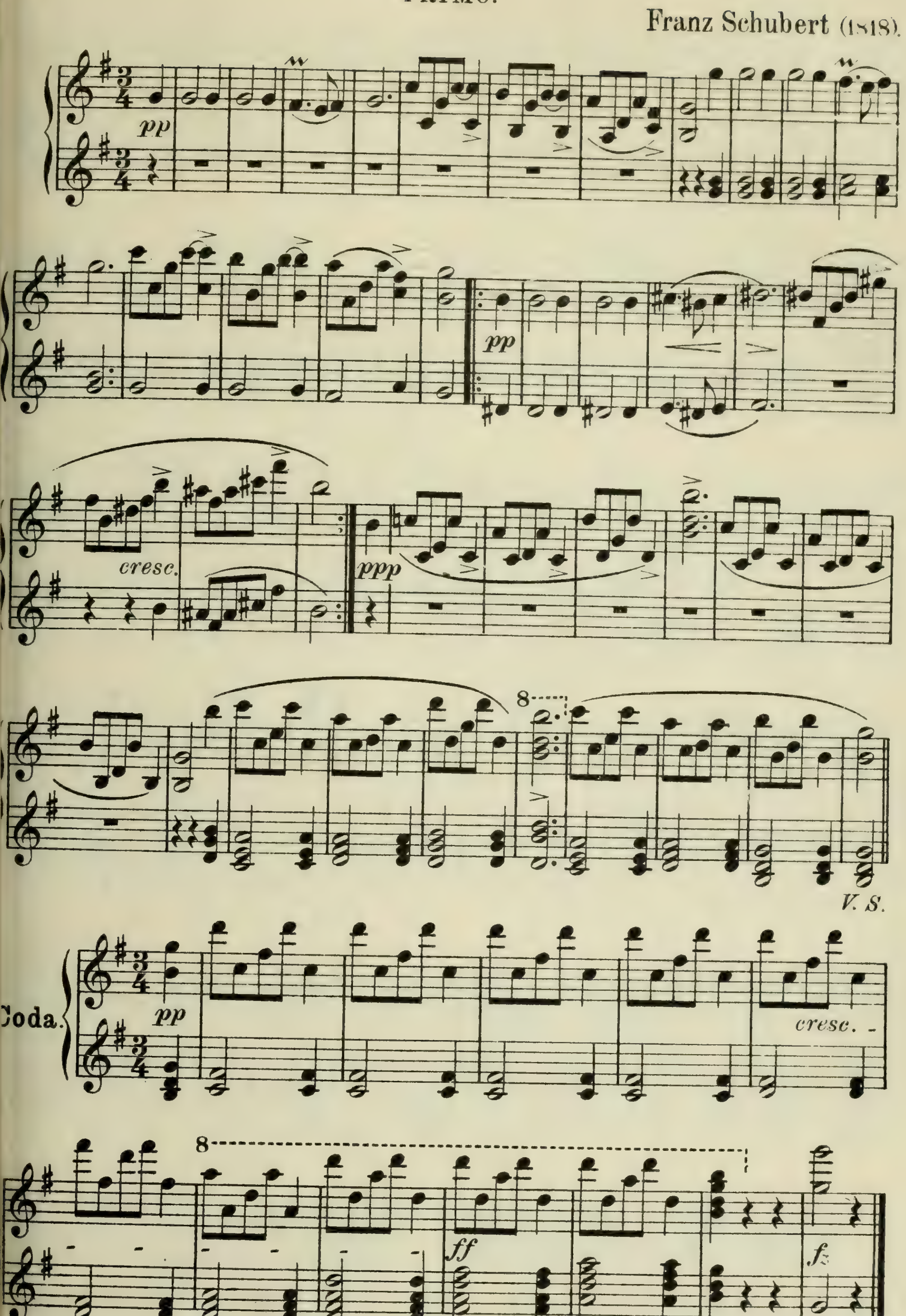
SECONDO.

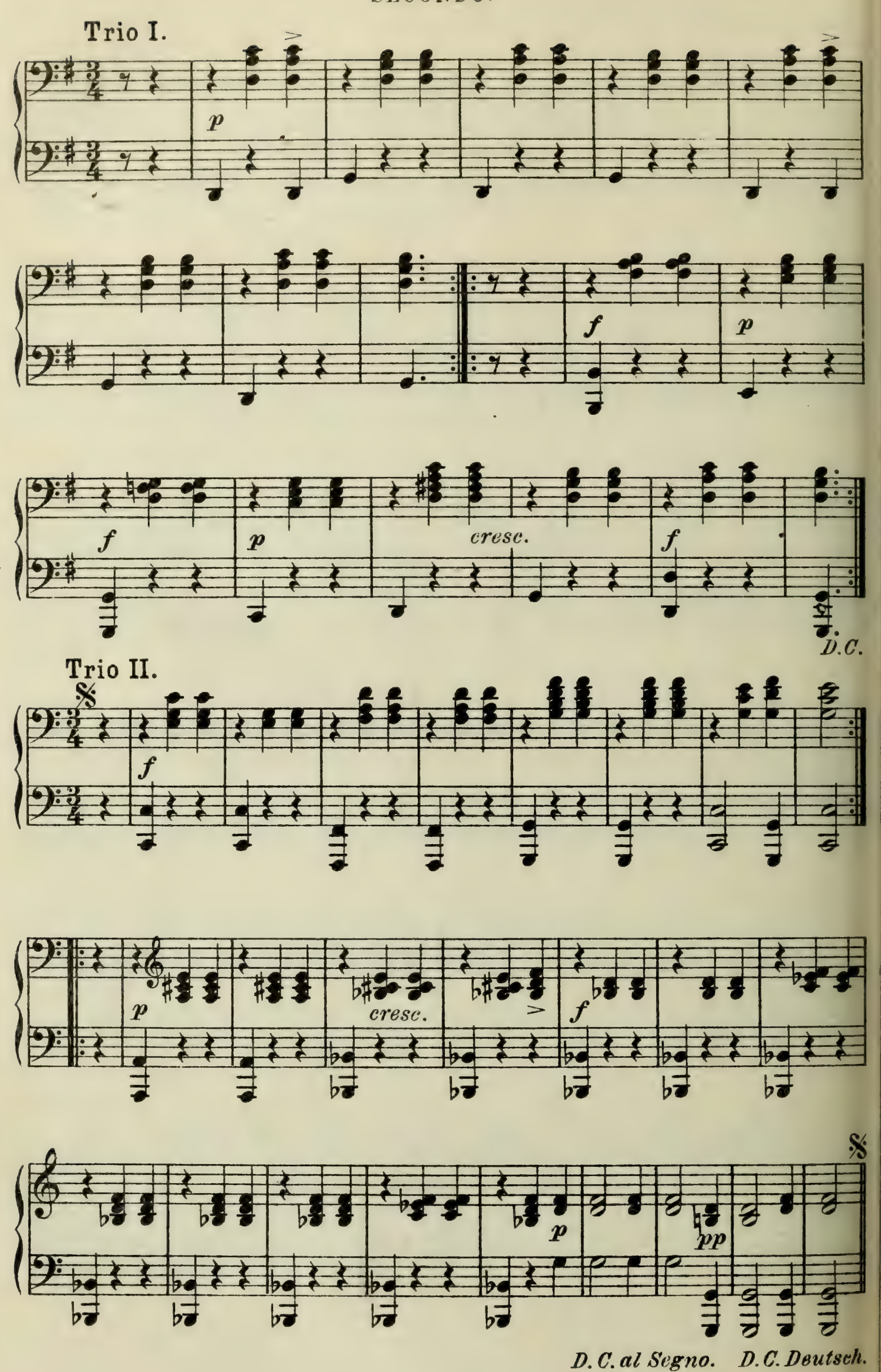
Franz Schubert (1818).

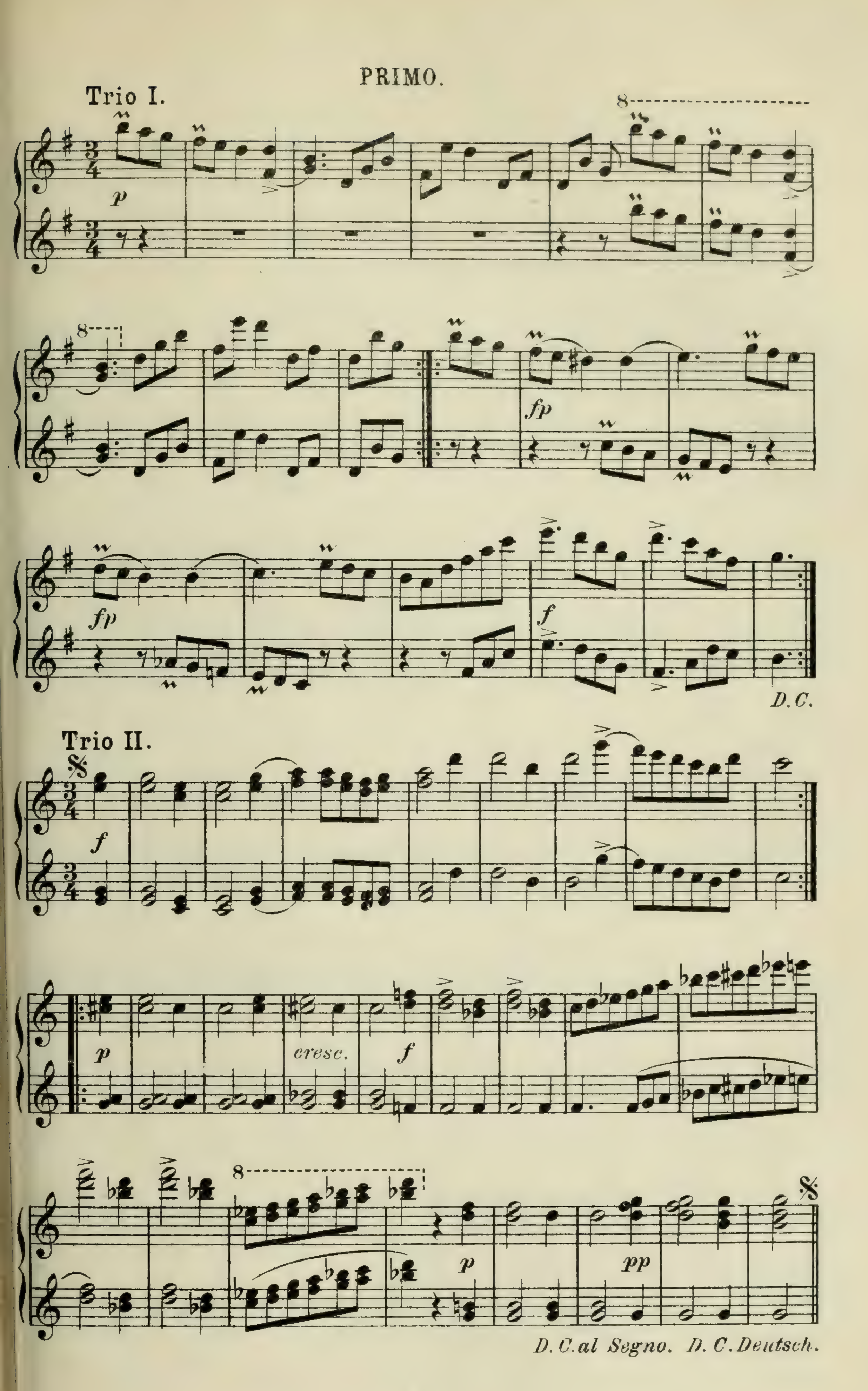


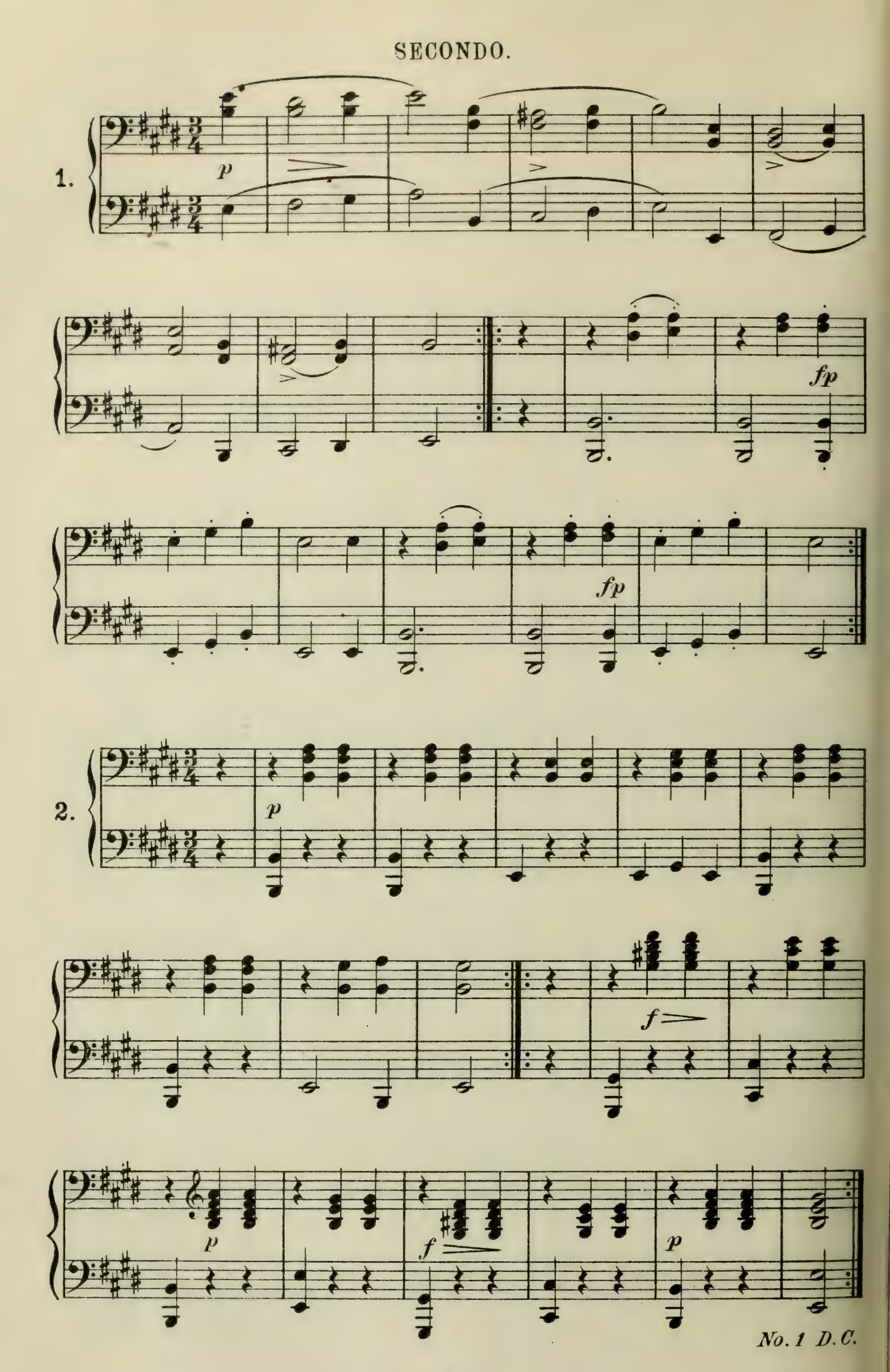
PRIMO.

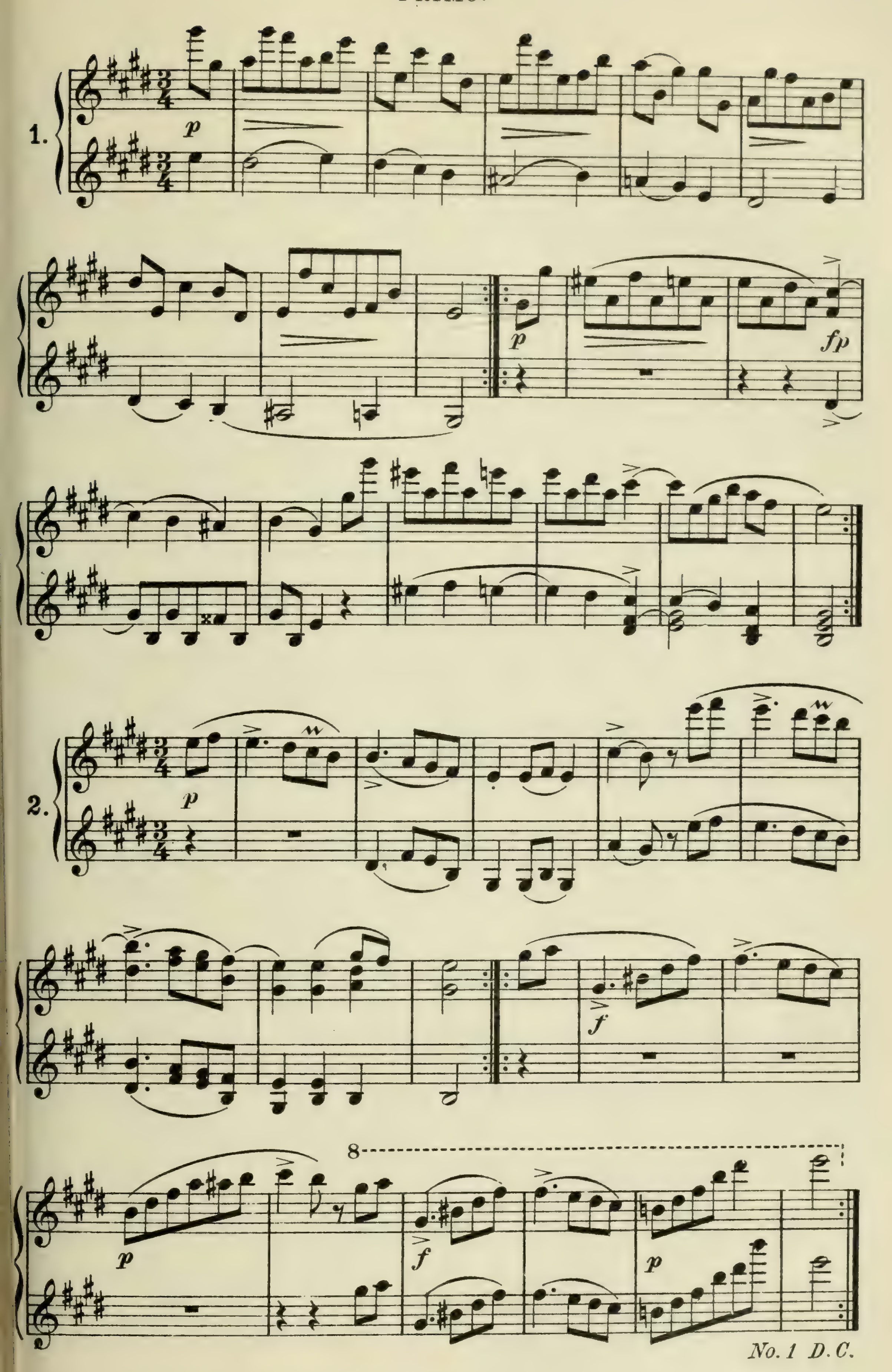
Franz Schubert (1818).




Trio I.
p
f
p
f
p
cresc.
f
D.C.
Trio II.
f
p
cresc.
f
p
pp
D.C. al Segno.
D.C. Deutsch.


Trio I.
8
p
8
fp
fp
f
D.C.
Trio II.
f
p
cresc.
f
8
p
pp
D.C. al Segno. D.C. Deutsch.


1.
p
fp
fp
2.
p
f
p
f
p
No. 1 D.C.


1.
p
fp
2.
p
f
8
p
f
p
No. 1 D.C.



Ludwig Schiedermair (Marburg a. L.).

Venezianer Briefe F. S. Kandlers aus den Jahren 1818—20.

Franz Sales Kandler ist dem Historiker besonders durch sein Eintreten für Hasse mit Wort und Tat bekannt. Seine Schriften zeigen ihn als gebildeten wie auch musikalisch geschulten Forscher. Als er mit 25 Jahren (1817) zur Kriegsmarine nach Venedig versetzt wurde, bot sich ihm für seine Arbeiten über die italienische Musik Gelegenheit zu Quellenstudien. Während seines italienischen Aufenthaltes durchstöberte er nicht nur die zugänglichen Bibliotheken, sondern trat auch mit Künstlern in brieflichen und persönlichen Verkehr, die er im Besitze älterer Musikwerke wußte. Um sein Material vervollständigen und seine Einsicht in die ältere Musik vertiefen zu können, wandte er sich auch an den Komponisten Simon Mayr, der seit dem Jahre 1802 seinen ständigen Aufenthalt in Bergamo genommen hatte. Zu den zahlreichen Persönlichkeiten von Lichtenthal bis auf Santini und Proske, die den Bergamasker Musiker zu Rate zogen und seine umfangreichen Musiksammlungen benutzten, tritt nun, wie die folgenden, nach den Originalen in der Biblioteca civica in Bergamo mitgeteilten Briefe dartun werden, auch Kandler. Diese Schriftstücke lassen nicht allein einen bemerkenswerten Einblick in die Sammlertätigkeit Kandlers und seine Beziehungen zu Mayr zu, sondern werfen auch interessante Streiflichter auf die damaligen italienischen, im besonderen venezianischen Musikverhältnisse, wobei die scharfen Ausfälle gegen Rossini auffallen und uns den Briefschreiber auf der Seite der Gegenpartei zeigen.

Venedig, am 16. April 1818.

Verehrtester Freund!

Ihnen für die überraschent eilige Zusendung Ihrer schätzbaren Beiträge in meinem und der ganzen musikalischen Welt Namen verbindlichst dankend, sende ich in der Anlage ein Bruchstück Ihres reichen Cataloges[1]), um wo möglich seiner Zeit die darin enthaltenen klassischen Werke gütigst auf kurze Frist mir zu überschicken. Ich seze aber voraus, daß Sie meinen Catalogsextrakt werden erhalten, und sich so manches zum Gebrauche aufzuzeichnen befunden haben. Wollen Sie aber auch die Büchersammlung kennen, die ich innerhalb 10 Jahren im Gebiete der Musik gemacht habe, so bitte ich mirs zu berichten — ich kann Ihnen mit Manchem dienen. Ich habe hier allein gegen 50 Werke angeschaut, worunter manch Kostbares liegt. — Ich lese in der Wiener Mus. Zeitung so schlechte und schiefe

---

[1]) Mayr besaß eine reichhaltige Musiksammlung, die er katalogisiert hatte.

Urteile über Italiens Musik, daß ich mich entschloß, einen eigenen aufgesetzten Artikel über dieses Land (dessen Schwesterprovinzen Lombardie und Venedig wir gegenwärtig einmal achten lernen sollen) in ein anderes Blatt: Sammler zu geben; sobald ich es erhalte, will ich es Ihnen mitteilen. Nichts verdrießt mich mehr, als wenn man wie Herostrat den Tempel anzündt, ohne einen neuen bauen zu können. — Nichts destoweniger gibt man den Tancredi e L'Italiana in Alghieri[1]) im Kärntnertor zu Wien deutsch; den Marc Antonio v. Pavesi und antere frühere Opern italienisch — singt in allen Gesellschaften ital. — und doch schimpft man — ohne seit Jahren für die Oper etwas getan zu haben. Wir studieren izt im Odeon das wunderschöne Finale der Medea[2]), ein Regina Coeli v. Caldara, ein Ave verum Corpus von Mozart, und den 47. Psalm von Marcello ein. Ich fürchte aber, daß die Gesellschaft izt etwas lauer werden dürfte — da die wärmere Jahreszeit schon manche auf das Land gelockt hat. Perotti[3]) hat für die Fasten ein Miserere a 5 geschrieben, welches so viel ich dabei verstehe, ganz regelrecht, und gefällig sich resultirte, schade daß die unglückseligen Eunuchen durch ihr unausstehliches Geschrei den wohltätigen Effekt ganz verdarben. Statt in diesem Stücke, wo nur klagend, seufzend, einige Hoffnungsausdrücke, Ergebung und Trost karakterisirt werden sollte — schrien diese Ungeweiten wie Hunde und brüllten wie die Rinder, so daß ich nicht umhin konnte u. ihren Perotti nach der Probe u. ersten Aufführung um alles in der Welt bat — diese Leute zur Raison zu bringen; allein er beteuerte, wenn sie nicht schrien, so fehlten sie alles zusammen, am Ende brach er gar unwillig in die Worte aus: Non mi poter stampare altri, als ich ihn nach der ersten Aufführung fragte: Tu ne Deum tali credis placare tumultu?

Nichts für ungut, liebster Freund, allein dieß mußte ich Ihnen denn doch erzählen, da ich es nicht über das Herz bringen kann, gar keine gute Kirchenmusik hier zu finden. Wir haben uns zusammengesellt — klassische Werke in einer kleinen Kirche — einem Filiale von S° Steffano, allsonntäglich aufzuführen; ich kann jedoch noch nicht versichern, ob etwas daraus wird, da ich vernahm, daß ein bigottischer Pfarrer sich genirt solche Musik zur Aufführung zu bringen, besonders da ein Protestant an unserer Spitze stehe. O welche crasse Bestialitaet.

Der Turco in Italia[4]) ist zu S. Luca gänzlich gefallen; der Barbiere in Benedetto gefällt auch nicht mehr; izt studiert man die Adeline von G.[5]) ein.

---

[1]) = die beiden, 1813 in Venedig aufgeführten Opern Rossinis.

[2]) = die in Neapel 1813 aufgeführte Oper Simon Mayrs.

[3]) = der Kapellmeister der Markuskirche Giov. Agostino Perotti.

[4]) = die 1814 in Mailand gegebene Oper Rossinis.

[5]) Hier ist wohl Generalis „Adelina“ gemeint.

Dieß ist weiter eine Kleinigkeit — worauf ich, wenn Sie es erlauben, Ihre Antwort erwarte. Ihre beiden Bücher mit Cantaten von Marcello liegen zur Abgabe bereit, mit nächster Rimesse werde ich sie mit Dank zurücksenden. Leben Sie recht wohl.

Ihr

dienstwill. Freund

Kandler Mpr.
Kriegsmarinekonzipist.

Euer Hochgeboren!

Aus dem letzten Briefe des Kapellm. Gyrowez erseh ich, daß Sie sich wohl befinden, und meiner gütigst erinnerten. Wie sehr ich diese Gunst zu schäzen wisse, werde ich Ihnen — so oft sich Gelegenheit darbietet, ergebenst zu beweisen trachten. Indeß berichte ich Ihnen, daß laut einer aus Ihrem Briefe (vom verflossenen Frühjahre) an Perotti gemachten Anfrage über alte Venez. Klassiker ich sogleich an meinen gelehrten Freund, Hofrat Kiesewetter, nach Wien mit der angelegentlichsten Bitte schrieb, mir verschiedene davon ausfindig zu machen — und vorzüglich in der Hofbibliothek um Lucas Marenzio umzusehen. Dieser war wirklich so glücklich aus alten Werken 10 Salmi von besagtem Marenzio herauszuziehen, und mir eine Abschrift davon zu senden. Mit größter Freud übergebe ich sie daher dem Perotti, der sie Ihnen nächstens mit anderen Stücken zuschicken wird, auch werden damit die 2 Büchelchen Marcello folgen. Dafür bin ich aber so frei Ihnen folgende 3 Bogen Notenpapier zu meinem Libro in memoria di Maestri ital. (II Tomo) gehörig zu senden, um wenn etwa in Bergamo oder sonst in Ihrer Umgebung ein verdienter, wenn auch nicht öffentlich gekannter Komponist sich befände, mir einen Squarcio seiner Kunst zu verfassen, versteht sich Scritto dal proprio pugno. Ihr herrliches Miserere — wofür ich innigst danke — hat mir unendliche Freude gemacht. Von Ihrer schönen Bibliotek — aus der ich mir Ihrem gütigen Versprechen nach Copien aneignen darf — wünschte ich mir vor allem 2 phisiognomische Fragmente wahren Kirchenstils vom alten Basily[1]), ein gutes Karakteristikum von Martini wo möglich eines von Paolucci[2]) — bis ich meine ferneren Wünsche mittels Tausch oder Äquivalent zu entdecken mich getraue. Mitte September bereite ich den 2 Tomo obbesagter Bücher, bis dahin bitte ich die Herren Komponisten um die Übersendung ihrer Squarcy zu ersuchen. Haslinger hat bereits Ihr gütigst übermachtes handschriftliches Phisiognomen stechen lassen; auch er dankt Ihnen dafür innigst.

---

[1]) Hier ist wohl Andrea Basilj gemeint.
[2]) = Giuseppe Paolucci.

Neuigkeiten werden Sie indeß von mir nicht verlangen, da Sie ohne Zweifel die Mus. Zeitung selbst erhalten werden. Will es Gott, so komme ich diesen Herbst nach Mailand, und versteht sich auch nach Bergamo. Ich bitte schließlich nochmals, sollte sich im Gebiete der Musik etwas Wissens und Mitteilungswürdiges zutragen — mir davon Nachricht zu geben. Ihre schöne Abhandlung über Capuzzi[1]), so wie die eleganten Verse hat in mir das Gefül der Bewunderung u. Achtung gegen einen Mann, der sich im praktischen Fache so große Verdienste schon um Italien erworben hat, wo möglich noch erhöht. S. Mayer, dieser hochgepriesene Mann ist es, den ich einst, wenn Gott mir das Leben fristet, noch unter die Herren Italiens — die die goldene Musikepoche dieses Landes schließen — rechnen werde; die Geschichte des Verfalls überlasse ich dann einem andern, der dazu Lust hat. Eben erwarte ich Bettini Dizionario conten. le Notizie biografiche di Maestri italiani 4 Tomi von Neapel, der mir zu meinem großen Werke wie ich hoffe, vielen Vorschub leisten soll. Wenn ich nur die Übersicht Ihrer Werke — nach Gervasoni[2]) reguliert und verbessert, d. i. von 1812 herwärts chronologisch geordnet besäße!

Indes empfehle ich mich Ihrer Gewogenheit. In Erwartung eines verehrten Schreibens

Ihr

ergebenster Diener

Kandler.

Venedig den 27. Juli 1818.

Venedig d. 28. März 1819.

Schätzbarster

Verehrungswürdigster Freund!

Schon 3 Briefe — obwol mit möglichster Genauigkeit bei der Adresse — habe ich Ihnen umsonst geschrieben, den letzten dürften Sie in Rom erhalten haben[3]). Hätten jene nicht meist interezzante Ihre Werke betreffende Notizen enthalten — so wäre mir es weniger leid, den Verlust eines, oder des antern beklagen zu müssen. Indeß tröste ich mich damit, daß entweder ich künftigen Sommer nach Mailand meine stabile Anstellung erhalten werde, oder Sie sich für nächstkommenten

---

[1]) Mayr hatte über diesen in Bergamo verstorbenen Musiker einen Aufsatz geschrieben. Derselbe befindet sich im Manuskript in der Biblioteca civica in Bergamo.

[2]) Carlo Gervasoni hatte in seiner „Nuova teoria di musica“ (Parma 1812, (S. 59 ff.) die bis dahin entstandenen Werke Simon Mayrs zusammengestellt.

[3]) Der Aufenthalt Mayrs in Rom gelegentlich der Erstaufführung seiner „Danaidi“ Ende des Jahres 1818 läßt sich durch einen Brief vom 4. Dez. 1818 (in meinem Besitz) nachweisen. Vielleicht war Mayr bereits wieder auf der Heimreise begriffen, als Kandlers Brief in Rom anlangte.

Winter entschließen dürften hierher zu kommen, wo wir sodann Alles ausgleichen wollen. Die Zeit meines hiesigen Aufenthaltes, die ich für die Musikgeschichte dieses Landes so fruchtbringend als möglich gemacht, interezzante Werke hierauf Bezug nehmend mit so mancher Aufopferung angekauft und studierte, ich hoffe daher ganz gewiß daß meine Bestrebungen vom Erfolge gekrönt werden dürften.

Von Neuigkeiten finte ich Ihnen die herodianische Grausamkeit zu berichten, womit man Ihrer schönen Lodoiska[1]) nach dem Leben strebte — die deßwegen durch Auslassen, Einschieben heterogener Arlequinaden und höchster Mittelmäßigkeit der Schreier — denn Sänger waren sie nicht zu nennen — mit wenigen Vorstellungen ihrer sonst so unvergänglichen Existenz in S. Samuele enden mußte. Übrigens erinnern wir uns bei Perotti doch allwochentlich Ihnen und der herrlichen Werke, die die Musikwelt Ihren seltenen Talenten verdankt. Möchten Sie doch das in unsern Wiener Journalen[2]) lesen, was ich bei verschiedenen Gelegenheiten über Ihre künstlerische Individualität — über das Physionomische Ihrer Kunst — geschrieben habe! Welch doppelten Genuß für mich — wenn Ihr Beifall mir zuwinkend gestehen sollte, daß der Punkt getroffen ist. Rossini hat bis zu diesem Augenblick 4—6 Stücke der Oper[3]) eingesandt, die bis Osterdienstag aufgeführt werten soll. Sie können sich die Bestürzung der 1ª donna Marcolini und 1ª Soprano Sª Cortesi, eines Mädchens, das zum erstenmale die Bretter besteigt, vorstellen; auch Bianchi (Tenor) ist mit dem was er erhielt unzufrieden. Gott weiß also, wie es mit der 1ten Produkzion gehen wird. Indeß ist der treffliche Pavesi in voller Tätigkeit für die zweite Oper[4]), und Maierbeer wird täglich erwartet: Dieser schreibt die 3te für S. Benedetto[5]). Was Carafa[6]) und Trento[7]) in der fenice geleistet haben — ist Ihnen schon bekannt. Jetzt hört man nichts als Proben von Miserere, deren ich bereits 5 gehört habe, und die ich folgendermaßen klassifiziere: 1) Perotti — geschrieben 1818 für S. Marco — ausgezeichnet gut. 2) Furlanetto älter; gut. 3) Conte

---

[1]) = eine Oper Simon Mayrs (Vgl. hierzu L. Schiedermair, „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts", Bd. I, S. 21 und 180 ff.). Wir erfahren hier von einer Venezianer Aufführung des Stückes aus dem Jahre 1819.

[2]) = Wiener „Musikal. Zeitung".

[3]) = wahrscheinlich die 1819 aufgeführte Oper „Eduardo e Cristina".

[4]) = wahrscheinlich die Oper „I Pitocchi fortunati".

[5]) = die Oper „Emma di Resburgo":

[6]) = M. Carafas Oper: „Elisabetta in Derbyshire", Erstaufführung am 26. Dez. 1818; s. Fétis, Biographie universelle des musiciens, a. a. O. II, S. 182).

[7]) V. Trentos: „Assassini" (s. Fétis, a. a. O. VIII, S. 254 und H. Riemann „Opernhandbuch" S. 31 und 452).

Miari neu. gut. 4) Panizza im strengsten Stile geschrieben ao. 1818, ich fand es jedoch voll der unverzeihlichsten gramatischen, syntaktischen, rhetorischen, logischen e. c. Fehler daher schlecht. 5) Rossini alles d° daher schlecht.

Gerade gestern, erhalte ich die Opern: Otello, Italiana und Tancredi von Rossini, Sir Marc Antonio von Pavesi mit Klavierbegleitung und deutschem Text — ich kann nicht unterlassen mich darüber öffentlich zu beklagen. Der Teufel ist im Stande unsere Sprache so darunter zu drucken, daß etwas Befriedigendes herauskommt. Weigl ist mit seiner neuen Oper Margarete von Anjou (nach dem Italienischen von Romanelli) durchgefallen. Gyrowez hat eine sehr glückliche Operette geliefert und dadurch die in Mailand erhaltene Wunde[1]) geheilt. Gott sei Dank, der brave Mann verdient das beste Schicksal — Sonst wenig Neues von daher.

In Venedig bietet sich keine Veränderung des früheren Musikstandes dar, nur das Odeon, das herrliche Institut, ist zur Schande der Veneziàner zu Grunde gegangen, weil man den Rat gut denkender nicht befolgte. Ich bin seither zum Mitgliede mehrerer litterarischer und philharmonischer Gesellschaften des Landes gewählt worden. Das Instituto filarmonico di Venezia beehrte mich sogar mit dem auszeichnenden Range als Aggiunto Presidente. Wollte Gott, ich könnte den siechen, dahinschwindenten Geist dieses Institut in etwas halten. Aber ich fürchte. Perotti sagte mir von einem Plane einer Musik-Zeitung für Italien: Eroico! celebre Maier. Tausend Dank für das schöne Projekt, welches dem göttlichen Italien so kostbare Schäze der Wissenschaft sicherte. Ich weiß dem Abnehmen des guten Geschmackes, und der eingerissenen Zügellosigkeit in der Tonkunst keine bessere Grundursache zu unterlegen, als daß in neuester Zeit gar alle Theorien, alles gesunde Urteil und historische Kritik über Musik und ihre Leistungen verbannt worden sind. Kann Deutschland 2 richtige Tribunale, und sogar izt Holland ein bedeutendes Forum zur Schlichtung ihrer musikal. Controversen, und Aburtelung der dazu gehörigen Werke mit Ehre erhalten, warum soll denn das Vaterland der Tonkunst deren beraubt seyn u. die Injurie dulden, daß die Arbeiten italienischer Tonsetzer, jenseits oft lieblos, nicht selten ungerecht, und meistens aus einem falschen Gesichtspunkte beurteilt, daher verkannt, und fast verachtet werden?[2]) Doch dieß Wenige nur hierüber. . Wie vieles möchte ich Ihnen mündlich sagen.

---

[1]) Kandler spielt hier wohl auf den geringen Erfolg von G.' „Il finto Stanislao“ (Mailand 1818) an (S. hiezu P. Cambiasi „La Skala“ 5. Aufl. S. 308/09).

[2]) Diese Bemerkung ist vielleicht besonders auf die Leipziger „Allg. musik. Zeitung“ gemünzt.

Ihr Schüler Donizetti ist brav; seine 2 Opern[1]) entsprechen meinen Erwartungen, die ich von Ihrem Schüler hegen konnte. Er studiere nur recht fleißig, es geht gewiß gut. Ihm bitte ich, meine Empfehlung mit dem Ersuchen zu melden, er wolle mir auf kleinem Papier einen squarico seiner Arbeit demnächst übersenden, ich wünschte ihn in den 1ten Band der italienischen Tonsetzer einzunehmen. Unter andern: ist auch Berio Ihr Schüler?

Schließlich ersuche ich Sie, da ich gegen Anfang Maj 1819 oder folgenten Monat schon eine wissenschaftliche Reise nach Bologna machen muß, mir durch Empfehlung an Mattei o. sonst wen akkreditirten behilflich zu seyn. Ich erwarte von Ihrer Güte daher binnen 14 Tagen die respektiven Schreiben, die Sie mir entweder direkt an K. Concepiesten all' J. G. Marina od. mittels Perotti zusenden wollen. Kann ich Ihnen dahin Aufträge mitbesorgen — so befelen Sie mit mir. — Mein neuestes Werkchen: Musikalische Blütenlese wird in Wien sehr gut aufgenommen. Vorzüglich gefiel dem Rezensenten im Sammler meine Abhandlung: über die Ästhetik der Tonkunst, dieses gedenke ich ins Italienische übersetzen und hier auflegen zu lassen.

Somit empfehle ich mich und alle meine musikalischen Anliegen Ihrer gütigen Vorsorge mich herzlich des Augenblickes freuend, an dem ich Sie wieder zu sehen, und zu umarmen die Freude haben werde

Ihr

dienstfertigster, Sie innigstliebender Freund und Diener

Fr. S. Kandler.

P. S. Durch Zufall ist mir ein Cembalo vom J. 1542 von Ercole Patavino detto Ongero — unter die Hände gekommen. Dieser Meister war unter Zarlino Organist bei S. M. und hat im Gerberschen Lexicon eine eigene interessante Biografie. Sie können sich denken, mit welcher Freude ich nun diese Aquisicion gemacht habe.

Venedig d. 16. Junius 1819.

Schäzbarster Freund!

Ihren letzten äußerst angenehmen Brief vom Maj erhielt ich, u. erwarte seither täglich die Ankunft der angekündigten cosarella aber ohne Effekt — ich werde daher wohl noch einige Zeit in Geduld stehen müssen. Wie's Ihnen beliebt, leider mögen Sie wohl izt mit Geschäften sehr überhäuft seyn. Perotti u. Mayerbeer lassen sich Ihnen schönstens empfehlen, ersterer erwartet täglich Briefe von Ihnen, u. letzterer hat in 3 Tagen auf

---

[1]) Hier sind jedenfalls Gaetano Donizettis beide ersten Opern „Enrico di Borgogna“ und „Il Falegname di Livonia“ gemeint.

den Szenen mit seiner Seria[1]) zu debutieren. Ich sehe mit Ungeduld der ersten Recita entgegen. Sonst ist alles still. Sigismondo di Rossini hat am Teatro in Padua fiasco gemacht; dieser Destillateur wird doch bald seine Säfte in Rauch umfliegen sehen. — Aus Wien wird wenig Tröstliches in musikalischer Hinsicht berichtet, da die Rossinischen Opern als deutsche Zugvögel über die dortigen Breter fliegen, worunter la gazza ladra izt ein Hauptbissen geworden.

Aber was mich izt am meisten interessirt, und wofür ich gegenwärtig alle Muße verwente, ist das in der Anlage angekündigte Project[2]) zur Errichtung eines Monumentes für Haydn u. Mozart, wozu ich mir hiermit Ihre gütige Midwirkung erbitte. — Es handelt sich nämlich izt darum, in den Hauptstädten der Provinzen unserer Monarchie solide Handlungen ausfindig zu machen, wo die resp. Subskripzionen u. Beiträge gesammelt werden. Für Venedig und die Lombardie habe ich das impegno übernommen; ich bitte daher, Sie wollen gleich nach Empfang des gegenwärtigen zu Ricordi sich verfügen u. ihn fragen, ob er dieses Sammlungsgeschäft gegen Honorierung von Prozenten übernehmen werde; da ich nicht zweifle er werde sich dessen des erhabenen Zweckes gerne unterziehen, so sende ich unter einem die italienischen Übersetzungen dieses Projektes an die Redakzionen der Mailänder Zeitungen, die unverweilt den Druck besorgen werden. Sie schätzbarster Freund, werden die gütige Gewogenheit mir erzeigen, sich dieser Nationalsache warm anzunehmen, mir mit allernächster Post berichten, wie es mit der Angelegenheit hinsichtlich Ricordis steht, die Verzeichnungen der eingehenden Beträge nach dem Plane des Projektes bewirken und mir seiner Zeit die Resultate mitteilen, daß ich sie in das große Merkbuch, was in Wien bei Steiner liegt, eintragen lassen kann. — Verzeihen Sie daß ich so offen und gerade Ihre Mitwirkung anspreche, aber was gibt es in der Welt, das ich Ihnen dafür aus Erkenntlichkeit nicht wieder leisten würde? Leben Sie recht wohl — ich sehne mich nach Antwort.

Ihr
aufrichtigst ergebenster Diener
Kandler.

---

[1]) = die bereits erwähnte Oper „Emma di Resburgo".

[2]) Dem Briefe lag ein gedruckter, von Steiner und Comp. in Wien unterschriebener Aufruf zur Zeichnung von Spenden für ein Haydn-Mozart Denkmal in Wien bei.

Venedig, d. 25. Julio 1819.

Schäzbarster Freund!

In größter Eile übersende ich Ihnen die italienische Ankündigung des Projektes für das Ehrendenkmal Haydn u. Mozart, welches Sie in zwei oder 3 Tagen in allen ital. Zeitungen lesen werden.

Ich bitte wiederholt, sich dafür zu verwenden, daß Ricordi so zweckmäßig als möglich sich der Subskripzionsgeschäfte annehme. Nehmen Sie dafür im vorherein meinen wärmsten Dank. Gyrowiz schrieb mir wieder heute und empfielt sich Ihnen aufs Neue. Adieu liebster, schätzbarster Freund.

ad officia paratissima
Kandler.

Venedig il 12. August 1819.

Euer Hochwohlgeboren!

Ich bin fast in Verlegenheit Ihnen wieder schreiben zu müssen, nachdem bereits 2 oder 3 meiner früheren Briefe unbeantwortet geblieben sind. Da ich aber diesen Umstand Ihren häufigen, durch die vermutete Ankunft Sr. Majestät herbeigeführten Geschäften zuschreibe, so zweifle ich nicht, Sie dürften wenigstens izt das Versäumte gütigst nachholen. Unser Monumentenprojekt ist von hier aus schlecht unterstützt worden, und die Mailänder Journalisten — 5 an der Zahl haben trotz der Dahinsendung zweier Kopien des Projektes sich nicht einmal gewürdigt, mir eine Antwort, oder den Effekt des Ansuchens wegen Einschaltung in ihre Blätter zu geben, ich bin daher hierüber sehr mißvergnügt, und unternehme nichts Ähnliches mehr in diesem Lande! Sapienti sat.

Meine Reise nach Bologna habe ich aus mehreren Gründen bis Anfangs Sept. verschoben, die Hauptursache aber davon war, weil ich Ihren Empfehlungsbrief bis izt noch nicht erhielt, und dieser mir zu schäzbar ist, als daß ich ohne ihn reisen möchte. Ich bitte Sie doch recht inständig mir ihn ja gewiß mit umgehenter Post zu senten. Sicut cervus ad fontes, ita desiderat anima mea pp. Perotti befindet sich wohl — ich hoffe er geht in 8 Tagen nach Strà — wo er sich einige 14 Tage aufhalten wird. Meyerbeer hat eine fast klassische Oper [1]) geliefert; alles, nur die Produkte der Eile abgerechnet, sind wahrhaft himmlisch geschrieben; doch Sie werden meine Urteile darüber aus Wienerblättern, die nun auch in Mailand zirkulieren, erfahren haben. — Meine Bibliothek erhält schäzbaren Zuspruch von allen Seiten, selbst von außen — u. bis izt dürfen sich die italienischen Schulen, jene von Neapel, Rom, Bologna, Venedig und Mailand seit 250 Jahren in ziemlicher Ordnung geordnet finden. Doch

[1]) = die wiederholt genannte „Emma di Resburgo“.

ich muß abbrechen, behalte mir aber die Ehre eines Ausvürlichens über diesen Gegenstand auf ein andermal bevor. Adieu

ad officia paratissima

Kandler.

Venedig il 16. 7. 1820.

Verehrungswürdigster Maestro!

In der Anlage übersende ich Ihnen meinen italienischen Erstling, welchen ich unserm wohlverdienten deutschen Orfeus Hasse gewidmet.[1]) Sie werden die Verdienste dieses großen Mannes gewiß recht innigst zu würdigen Gelegenheit gehabt haben, und dürften deshalb über die Zweckmäßigkeit meiner Bestrebungen, ihm hierlands ein Denkmal zu sezen, keinen Zweifel mehr hegen. Was auch an meinem Werkchen für ein hypotetischer Wert seyn mag: ich suchte damit ein ernstes Wort an Italiens Kunstgenossen zu sprechen, und ihnen unverhüllt das zu sagen, was sie schon längst hätten verstehen sollen, ich suchte den Verfall der Musik grell zu bezeichnen.

Da ich schon seit Jahr und Tag ohne Schreiben von Ihnen gelassen worden bin, so suchte ich Sie nicht weiteres zu belästigen, um so mehr, wie ich erfuhr, Augenkrankheit Ihre Tätigkeit hemmte.[2]) Nun ich dieses Übel wieder gehoben glaube, so wage ich, eine Bitte an Ihre teilnehmende Freundschaft u. diese besteht darin: Im X^br dieses Jahres erscheint hier zu Venedig ein Werk über die Geschichte der italienischen Musik von Cav. Mayer,[3]) dem ich hinsichtlich mancher sehr notwendig gewordener historischer Nachrichten Tutto stato presente mich enger angeschlossen habe. Nun will ich über die abusi dello Stile Rossiniano mit Kupferstafeln u. praktischen Notenbeispielen das Nötige anfügen und erläutern, zu welchem Behufe ich bereits zum zweitenmahle alle Partituren dieses Meisters durchgehe. Nachdem ich Sie, schätzbarster Freund, als den kompetentesten musikalischen Urteilsmann dieses Landes kenne, so ersuche ich Sie bis etwa gegen Ende 8^br mir mit praktischen Behelfen hierzu beizutragen. Schicken Sie mir durch was immer für eine Gelegenheit diese Notenbeispiele mit Ihren Bemerkungen, ich werde dankbar davon Gebrauch machen. Harmonische und melodische, so wie rytmische und ästhetische Verstöße werden Sie, bereits schon gar viele bemerkt und gerügt haben.

---

[1]) Der vollständige Titel der Schrift lautet: „Cenni storico-critici intorno alla vita et alle opere del celebre compositore di musica Gio. Adolfo Hasse“ (Venezia 1820).

[2]) Damals scheinen sich die ersten Anzeichen der späteren Augenkrankheit Mayrs gezeigt zu haben (S. hiezu Schiedermair, a. a. O. I, S. 34ff.).

[3]) André Majers „Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana“.

Nun auf Venedig zu kommen: Perotti ist gestern nach Triest auf Besuch abgegangen. Borcato ersuchte mich ihn bei Ihnen zu empfehlen. Mit der Musik steht es hier sehr übel. Eine Oper nach der Andern macht fiasco. Jetzt erwartet man Aureliano [1]) mit der Eckerlin. Ich gratuliere Ihnen zur Glänzenden Aufnahme Ihres Alfred im verflossenen Carnovale [2]) und wünsche Ihnen im laufenden dasselbe Schicksal. Wien produziert eine Rossinische Oper nach der andern und macht furore und Glück. Vor einigen Wochen hatte Cenerentola fanatisimo im Teater an der Wien erregt. Gott befolen. So geht auch dort aller gesunde Geschmack zu Grabe. Wo das noch hinaus soll!

Da ich weiß, daß Sie persönlicher Freund des Dot. Lichtenthal [3]) in Mailand sind, so bitte ich Sie ihm meine Brochure sobald als möglich zukommen zu machen.

Leben Sie recht wohl und erinnern Sie sich

Ihres

Verehrers

Kandler.

Mit diesem Briefe vom 16. Juli 1820 erreichen die uns erhaltenen Venezianer Briefe Kandlers an Mayr ihr Ende. Erst sechs Jahre später, als sich Kandler bereits wieder in Wien befand, stoßen wir auf Briefe (datiert: 19. April und 28. Juni 1826), in denen dieser dem Bergamasker Meister unter anderem über das Wiener Musikleben Mitteilungen macht und für die Überlassung älterer Werke (von Palestrina, Benevoli, Feo) zur Abschrift seinen Dank ausspricht.

---

[1]) Hier ist wohl Rossinis „Aureliano in Palmira“ gemeint.

[2]) Bergamo, teatro Società.

[3]) Lichtenthal stand mit Simon Mayr in eifrigem Briefwechsel. Lichtenthals Briefe an Mayr befinden sich auf der biblioteca civica in Bergamo.

William Behrend (Holte bei Kopenhagen).

Peter Heise. Ein dänischer Liederkomponist.

Zur Huldigung eines großen deutschen Musikforschers würde es einem Dänen nahe liegen, an die Beziehungen zwischen deutscher und dänischer Musik zu erinnern. Diese Beziehungen sind vielfach und strecken sich Jahrhunderte zurück. — Im 17. und 18. Jahrhundert, als von einer selbständigen dänischen Musik noch nicht die Rede ist, und als die Nationalität in der Kunst überhaupt noch keinen tieferen Ausdruck findet, weil sie ihrem Wesen nach noch kaum im Bewußtsein der schaffenden Geister entstanden ist, taucht im dänischen (Kopenhagener) Musikleben ein deutscher Musikname nach dem andern auf, und zwar als Vertreter der allmählich Europa beherrschenden, italienischen und später französischen, Musik.

So Heinrich Schütz, der aus Italien „Komedien, die singend agiert wurden" in Kopenhagen, einführte, so Reinh. Keiser, der mit seiner Hamburger Oper kam und sogar zum kgl. dänischen Kapellmeister ernannt wurde, so auch Gluck, der auf dem Kopenhagener Schloß Charlottenburg sein Festspiel zur Geburt des späteren Königs Chr. VII. aufführte und in der Hauptstadt noch einen deutschen Landsmann Johann Ad. Scheibe, den Freund des großen Ludwig Holberg und des gewaltigen, unglücklichen Poeten Johannes Ewald, treffen konnte und vielleicht durch dessen scharfe Kritik der italienischen Oper in seinen reformatorischen Ideen bestärkt wurde. Ein italienisierter Deutscher, J. G. Naumann wurde herbeigerufen, um die kgl. Kapelle zu reorganisieren, und dem Glogauer Johann Ernst Hartmann (als Konzertmeister angestellt) war es beschieden, die ersten zarten Keime einer nationalen Musik (in den Singspielen von Ewald Baldurs Tod und die Fischer, worin als Arie das berühmte Lied „Kong Christian stod ved höjen Mast" [vielleicht nur von Hartmann bearbeitet], das in vereinfachter Gestalt später das dänische Königs- und Nationallied wurde) zu legen; auch sollte dieser der Stammvater der hervorragenden Musikerfamilie Hartmann werden. Der Lübecker Kunzen und der Lüneburger Schulz schrieben in Kopenhagen (als Kapellmeister) volkstümliche Singspiele in dänischer Sprache, Lieblingsstücke des Kopenhagener Publikums, die durch den neuen, natürlichen, idyllisch-schwärmerischen Ton für die Entwicklung der dänischen Musik bedeutungsvoll geworden sind. Und selbst die Begründer dieser dänischen Musik: Weyse und Kuhlau waren von Geburt aus Deutsche. Namen zweiter Größe ließen sich noch hinzufügen und auch außerhalb der Haupt-

stadt traten deutsche Musiker im Musikleben Dänemarks wirksam auf. So bildeten sie den Hauptstamm der Kapelle, die der Graf Ahlefeldt-Laurvigen für Konzert- und Opernaufführungen in Schleswig und auf seiner Insel Langeland (bei Fünen) unterhielt (im Anfange des 19. Jahrhunderts).

Aber selbst nachdem die dänische Musik sich die nationale Selbstständigkeit errungen hatte, blieben die Beziehungen zur deutschen Kunst erhalten, während die persönlichen Verbindungen mit deutschen Künstlern allmählich nachließen. Der Fortschritt stand eben im Zeichen der musikalischen Romantik, die von Deutschland kam. Weyse war noch wesentlich Mozartianer, in Kuhlaus Musik weht schon Weberscher Geist (Weber und Marschner wurden ja in Kopenhagen von Dichtern, Musikern und dem großen Publikum aufs herzlichste gefeiert), Spohr blieb nicht ohne Einfluß auf den jungen Hartmann und — Gade: bekanntlich verdankt er Felix Mendelssohn viel mehr als seinen äußeren Ruhm; den eigentlichen Sturm und Drang in der Seele des jungen Kopenhagener Geigers scheint aber ein noch größerer Deutscher, Franz Schubert, erregt zu haben.[1]) Überhaupt, ein ganzes Kapitel ließe sich schreiben, und sollte geschrieben werden, über die vielfachen und fast geheimnisvoll verbindenden Fäden zwischen der Schubertschen und der nordischen Musik.

Zweck dieser Zeilen ist aber nicht diese nach manchen Seiten hinweisenden Andeutungen weiter auszuführen, sondern nur ein Hinweis auf die vielen Beziehungen zwischen deutschem und dänischem Musikleben (worin wieder eine historische und ästhetische Aufgabe auf die Lösung wartet). Etwas länger möchte ich bei einem jüngeren dänischen Musiker verweilen, der zwar ohne deutschen Einfluß, ohne Schubert und Schumann, kaum denkbar wäre, der aber auf dem beschränkten Felde des Lieds ein feines und echtes Bild dänischer Musik darbietet. Neben Gade und Hartmann behauptete er sich als der einzige selbständig schaffende Musiker. Keinem der beiden an Umfang und Reichtum der Begabung gewachsen, mag er ihnen gegenüber als der intimere dänische gelten. Gade, der geniale Erfinder des nordischen Tones, bekam bald einen kosmopolitischen Anflug und suchte sich großzügige Stoffe weitab vom Vaterländischen, und Hartmann kennzeichnet besonders der mehr altnordische Ton seiner phantasie- und bilderreichen Vorwürfe. Heise blieb klug und bewußt bei der kleinen Form und dem ausgeprägten Dänischen. Versucht er sich einmal wie in der großen Gesangszene „Bergliot“ von B. Björn-

[1]) Der vor wenigen Jahren verstorbene Freund Gades, Carl Helsted, hat dem Verfasser von den aufregenden, hochbeglückenden Entdeckungsfahrten Gades in die damals den Kopenhagener Musikern fast unbekannte Welt der Lieder und Kammermusikwerke Fr. Schuberts erzählt.

son mit einem altnordischen Motiv, wird er traditionell und greift zu gangbaren — Mendelssohn nachempfundenen — Wendungen.[1])

Die Aufmerksamkeit auf diesen Musiker zu lenken darf um so mehr gestattet sein, als er, wie es scheint, den Deutschen bisher so ziemlich unbekannt geblieben ist. Selbst in Hugo Riemanns berühmtem Lexikon (7. Auflage!) finden sich nur 12 Zeilen über „Peter Heise", der in Allgemeinheit ein „bemerkenswerter Vokalkomponist" genannt wird; in der großen „Musikgeschichte seit Beethoven" desselben Verfassers ist Heisen weniger Platz gewidmet als den unbedingt minder bedeutenden Emil Hartmann (d. jüng.) und Aug. Winding. Und in einem Buche von W. Niemann, das speziell die „Musik in Skandinavien" behandelt, ist die Besprechung Heises geringeren Geistern gegenüber überraschend kurz ausgefallen. Doch hat der Verfasser für Heise das ihn richtig kennzeichnende Epitheton: „Dänemarks größter Liederkomponist seit Weyses Tagen" — mancher möchte sogar die drei letzten Worte streichen (schon deshalb, weil Weyse mehr Romanzen- als Liederkomponist war).

Die äußere Lebensführung Peter Arnold Heises war eine recht einfache. Am 11. Februar 1830 in Kopenhagen geboren, als Sohn eines ministeriellen Bureauchefs, widmete er sich, erst nachdem er einige Zeit akademische Studien getrieben hatte, ganz der Musik. Der bekannte Herausgeber von Volksliedsammlungen, A. P. Berggreen wurde sein Lehrer (wie seiner Zeit der Lehrer Niels Gades), später studierte Heise in Leipzig bei Hauptmann und nach Kopenhagen zurückgekehrt bei Gade, der sich für seine Begabung sehr interessierte und bemüht war, den Mangel an Initiative und Selbstvertrauen seines Schülers (und späteren Freundes) zu bekämpfen. — Neigung und eine etwas nachlässige Lebensweise zogen Heise zum Studentenleben. Es behagte ihm unter den Studenten, die im damaligen Kopenhagen keine geringe Rolle spielten; ihr Liebling zu sein hatte aber etwas Gefährliches: die Versuchung, sich mit verhältnismäßig leicht erworbenem Ruhm zu begnügen und die Ziele nicht allzu hoch zu stecken. (Heise hatte schon Kantaten und Gesangsquartette für die Studenten geschrieben, sowie Lieder des Studentendichters Hostrup). 1852 erschien sein erstes Liederheft (Gedichte von Chr. Winther und Oehlenschläger); „Liebeslieder" von Winther. „Volkslieder" von Ploug u. a. folgten, und Heise war schon ein renommierter Komponist, als er 1857 Organist und Gesangslehrer bei der „Akademie" (ein von Holberg gegründetes Gymnasium) in Sorö wurde. Hier in einem stillen friedlichen, etwas klassisch-vornehmen Städtchen — einem „Klein-Weimar" mit einer wundervollen, seeländischen Naturlandschaft — fand Heise die nötige Ruhe zu innerer Sammlung und zur Ausarbeitung verschiedener meistens größerer Vorwürfe. Hier heiratete er auch eine Tochter des reichen Kaufmanns Hage (die noch lebt) und wurde dadurch allmählich ökonomisch unabhängig. Jahre hindurch konnte ihn aber das ruhige Provinzialleben nicht befriedigen; namentlich nachdem er eine dramatische Idee in Angriff genommen hatte, vermißte er das Musikleben der Hauptstadt; Gade gegenüber klagt er: „Nie den Klang eines Orchesters; niemand hier, um mit ihm über die Sache zu sprechen; Stille und Ruhe genug — aber wirklich auch zu

[1]) Aus echt nordischem Geiste komponierte später Edv. Grieg dieses pompöse Gedicht. Der Vergleich ist belehrend.

viel davon“! Infolgedessen brach er auf (1869), fand in Kopenhagen seine neue Heimat, unternahm in Gesellschaft seiner Frau viele Reisen, namentlich nach Italien, und lebte im übrigen nur der Komposition ohne offizielle Anstellung und auch ohne jede offizielle Anerkennung oder Auszeichnung. Er stand in voller und glücklicher Entwickelung bis zur Aufführung seiner mit Begeisterung aufgenommen national-historischen Oper „Drot og Marsk“ („König und Marschall“ 1878). Man erwartete noch viel von ihm: da ereilte ihn am 12. September 1879 der Tod (an den Folgen einer Brightschen Krankheit), während er sich auf dem Hageschen Familienbesitztum in Taarbäk am Oeresund aufhielt.

Peter Heise ist der dänische Liederkomponist. In viel höherem Grade als es bei Weyse der Fall war, beherrscht das Lied seine ganze Künstlerschaft. Er fängt mit Liedern an, und selbst nach seinem Tode sagt uns ein nachgelassenes Heft (die kaum vollendeten „Dyveke-Lieder“ von Drachmann), daß er bis zum letzten Moment — und zwar nach dem dramatischen Siege — vor allem dem Liede lebte. Mit einer Symphonie hat Heise es versucht, Kammermusik, Kantaten und andere Vokalmusik sowie Theatermusik hat er geschrieben — das alles (mit Ausnahme von „Drot og Marsk“) verschwindet vor der blühenden Kette von Romanzen, Liedern und schlichten Weisen, die sein ganzes Künstlerleben umschlingt.

Peter Heise war eine echte Ästhetennatur; er wollte die guten und schönen Seiten des Lebes genießen — und er verstand es. Er war ein fein gebildeter Geist von etwas akademischem, aber ganz selbständigem Gepräge, ein begeisterter Literaturkenner, wählerisch in seinem Geschmack und mit einem scharfen Verständnis für die lyrische Dichtung begabt. Sein musikalischer Vortrag eines Gedichtes war nicht bloß prosodisch korrekt, er war ebenso feinfühlig für die intimeren Linien als auch für die ganze Stimmung desselben, sodaß er mitdichtend komponierte und dem Gedicht durch seine Musik einen Zuwachs an Ausdruck und Fülle gab. Er behandelt aber das Gedicht als Ganzes; es ist nicht seine Sache, bei einzelnen Worten oder Wendungen zu verweilen, um sie musikalisch zu illustrieren — dafür singt er seine Melodie zu natürlich, die auf der anderen Seite vollständig mit den Dichterworten harmoniert; „er gab etwas mehr als der Dichter, aber nicht etwas anderes“. Die Worte werden ihm selten der einfache Vorwand einer schönen Melodie, und ebenso selten opfert er seiner blühenden Gesangsweise zu Liebe die Rücksicht auf die Worte des Gedichts.

Heise steht in ähnlichem Verhältnis zu der gleichzeitigen Literatur Dänemarks wie Schumann zu derjenigen Deutschlands. Seine Lieder sind wie die Schumannschen eine auserwählte Anthologie der besten Lyriker, und in vielen Fällen wurden die Gedichte erst durch Heises Melodien bekannt; Ähnliches mögen sich Schubert und Schumann für die deutsche Poesie verdient haben. Im Falle Heises gilt dies für den eigenartigen

Dichter Jütlands Steen Blicher. — Chr. Winther, der erste dänische Lyriker, der Dichter der Liebe und der Natur, dessen großes Gedicht ‚Seeland' wie eine Liebeserklärung an seine Geburtsinsel klingt, stand wohl Heise am nächsten. Klare geschmeidige Form mit einem weichen Steigen und Fallen, ursprüngliche Natürlichkeit, feine Sinnlichkeit und einfache Herzlichkeit, leichter studentenhafter Sinn und vor allem die tief innige Naturfrische haben die beiden gemeinsam. Die größere Selbständigkeit im Vortrag, die dunklere Leidenschaft blieben dagegen Winther vorbehalten. — Neben Chr. Winther vertonte aber Heise aus dem „goldenen Alter" dänischer Literatur Oehlenschläger, Ingemann, Blicher, Hauch, H. C. Andersen, Aarestrup, ferner Epigonen wie Ploug und Holst, den Neuromantiker Holger Drachmann; er kam aber auch der jungen norwegischen Literatur entgegen und komponierte Texte von Björnson und Ibsen. — Von deutscher Poesie hat Heise — in der Zeit der politischen Zerwürfnisse zwischen Deutschland und Dänemark — nur zwei opera komponiert; von diesen gehört das eine, „Schilflieder" von Lenau, aber zu seinem Besten. Aus englischer (übersetzter) Dichtung vertonte er Lieder von Shakespeare, Burns, Byron, Tennyson u. a. und in der mittelalterlichen Volksdichtung fand er ein ganz neues, von keinem Dänen bebautes Feld, auf das ihm aber viele nachgefolgt sind, mit dem begabten Lange-Müller an der Spitze. In diesen kunstvollen und schlichten Liedern traf er würdevoll den Charakter der verschiedenen Nationen: die spöttische spanische Grandezza (in dem Tanzlied Schön Beatrix), die deutsche Schwermut und Überschwänglichkeit, die düstre schottische Ritterlichkeit, die russische Melancholie und aufrührerische Verzweiflung. Nahe an diesen Liedern stehen die „Südländischen Gesänge", in denen die Farben stärker und mehr schillernd aufgetragen sind als sonst bei Heise, wo sonnige Glut und italienische Wärme durchbrechen. Von einer Nachahmung welscher Singweise ist trotzdem nicht die Rede. Seine treue Gesinnung und Anhänglichkeit an die Heimat vergißt der Nordländer auf den Romafahrten nicht. Die Lieder zeichnen Natur und Volksleben südlicher Länder mit dem Gefühl des nordischen Temperaments.

So bleibt Heise überall der Däne. — Vor einigen Jahren fand in der Londoner Guildhall eine beträchtliche Ausstellung moderner dänischer Gemälde statt. Die dortige Kunstkritik war sichtlich ein wenig enttäuscht und fragte nach dem National-Nordischen dieser Bildkunst. Wo waren die alten Sagenhelden, die wilden Wikinger, die verführerischen Meernixen? Sie bekam nur mild abgetönte Landschaften, stille Stuben und innige Genrebilder zu sehen. Zwar wurde die eigenartige Feinheit dieser Kunst gelobt — das Dänische konnte man aber nicht herausfinden, da man sich's wohl kräftiger, aufdringlicher gedacht hatte, — in Erinnerung

an die Sagenwelt und an die ruhmvolle Geschichte des Nordens! So wird es einem Fremden vielleicht auch schwer fallen, das Dänische bei Heise aufzufassen und wiederzugeben. Seine Kunst ist absolut nicht aufdringlich und wirkt nie durch starke Effekte. „Wenn der Däne im Auslande Heises Lieder vor sich singt," schreibt Karl Giellerup, „sieht er vor sich den blauen Sund von weißen Segeln gefleckt, frisches flaumiges Buchenlaub wiegt sich über seinem Haupt, oder das Moor breitet sich in Abenddämmerung und ein klarer Stern steht hoch über der dunklen Buchenkuppel . . . ." So intim, eindringlich und stimmungsvoll wirkt auf seine Landsleute die Landschaftsschilderung Heises; aber auch die seelischen Vorgänge, namentlich die der Liebe, gibt er ebenso einfach, innig und mitleidend wieder. Nichts ist bei ihm unecht, aufdringlich und posiert; dagegen fehlt ihm freilich die großzügige Leidenschaft, das Packende und Hinreißende. Gewöhnlich sucht er sich deshalb auch Texte aus, die seinen Sinn mild, herzinnig und wehmütig bewegen. Sehr bezeichnend: Gade hatte ihm, als er mit einer dramatischen Arbeit beschäftigt war, geraten, kein Bedenken zu tragen, „ein klein wenig affektiert zu sein" — und er antwortet: „Jetzt verstehe ich noch besser, was Sie da meinten, nachdem ich Robert (von Meyerbeer) angesehen habe — aber ich bin doch etwas bedenklich." Gade, mit seiner pastoseren Begabung und der Liebhaberei für ein frisches Draufgängertum hatte mit dem Wort „affektiert" ein wenig schneidend jene Grenze getroffen, die Heises Temperament und Talent gesteckt war. Heise versteht die gemütlich-boshafte Kritik, — bleibt aber „bedenklich". Er will seine Natürlichkeit bewahren.

Diese Natürlichkeit und der reiche melodische Fluß machen die Stärke seiner Lieder aus. Harmonisch interessieren sie weniger; die Harmonik ist schön und gewählt, vom Geiste Schumanns und Gades, aber bei weitem nicht so phantasiereich wie die des ersten und kaum so fein abgetönt wie diejenige Gades. Eine Entwickelung ist aber dennoch zu konstatieren: die späteren Lieder („Mittelalterliche Lieder", die Aarestrupschen „Liebeslieder", „Farlige Drømme" — „Gefährliche Träume" — von Drachmann) sind harmonisch reicher durchgearbeitet als die früheren. Ähnliches gilt von der Begleitung. Für modernere Ohren bleibt sie in den früheren Werken zu unselbständig und in der Hauptsache der Melodie untergeordnet, obgleich sie natürlich freier und reicher gestaltet ist als bei Weyse. Erst in den späteren Werken erscheint sie stärker ausgearbeitet, direkt stimmungserweckend und auch klaviermäßiger. Wie Heise aber Gesangskomponist ist und bleibt, zeigt auch ein Blick auf die Nachspiele. Sehr oft ist für ihn das Lied mit der Gesangsmelodie zu Ende — er fühlt keinen Drang, länger bei der Stimmung zu verweilen, und nur einige Takte, meistens akkordische Bewegungen, genügen ihm. Fürchtet er

wiederum, nachdem er sein Lied gesungen hat, affektiert zu werden? Gewiß kann dieser Mangel eines instrumentalen Ausklangs der Stimmung schmerzlich fühlbar werden; man schlage z. B. das sonst wunderschöne, von einer bei Heise seltenen Glut getragene Lied Waldeinsamkeit (Aarestrup) nach.

Die Gesangsmelodie Heises zu kennzeichnen, ohne viele Beispiele zu bringen, ist schwer. Ihre Art wird aber aus dem Vorigen erkannt sein: sie ist sehr sangbar, warm, frisch, unmittelbar und tief empfunden, aus einem gemütsreichen Innern gesungen. Ursprünglich hatte sie wohl mehr von der schlichten Volksweise an sich, allmählich wird sie kunstvoller, nüancierter in Form und Bau, immer bewahrt sie aber das Natürliche und das leicht Zugängliche (im guten Sinne). Vielleicht läßt sich in den letzten Sachen hie und da ein kleiner Abfall vom ganz Ehrlichen und Natürlichen spüren. Das stellenweise Äußerliche der Wirkung, die etwas theatralische Ausdrucksweise (einmal steckt Mr. Gounod den Kopf hervor) in den Drachmannschen Gedichten „Farlige Drømme“ und „Dyveke“ wird derjenige kaum bemerken, der ohne Voraussetzungen zu diesen Liedern geht — dem vielen Schönen und Ursprünglichen gegenüber wird es ihm entschwinden. Möglicherweise hat doch die eifrige Beschäftigung mit einem großen Gesangsdrama („Drot og Marsk“) Heise ein kleinwenig „affektiert“ gemacht.

Fast in jedem Liede von Heise (einzelne unbedeutende hat er ja natürlich auch erscheinen lassen) finden sich Takte, deren schöne, freie, warme Melodie unmittelbar wirkt und bald für ihn eigentümlich erkannt werden wird. Schon dadurch behauptet er sich als echter Künstler und speziell Gesangskomponist. Viele andere Lieder sind durchgehend von einer solchen Melodie getragen, sei sie entweder fröhlich-heiter (vom besonderen dänischen Humor hat Heise weniger), innig-bewegt, schwermütig-ernst oder lebensfroh-jubelnd. Herrliche Adagio-Melodien hat er geschrieben (Waldeinsamkeit, Lied von Winther, Vaage maa jeg (wachen muß ich) v. Burns, und Højt over Bøgens Top (hoch über dem Gipfel der Buchen) von Winther, vielleicht sein bestes Lied, fast an Beethoven gemahnend.) — Weltschmerz oder Grüblerei wird man nie darin treffen,[1]) ebenso wie seiner Melodie jede Sentimentalität oder Süßlichkeit fremd ist. — —

Richard Muther spricht bei Rembrandtschen Blättern von einem intimen Zauber: „Daß sie nur von einem Manne geschaffen werden konnten, der selbst ganz aufging in seinem home, die stillen Reize

---

[1]) Bezeichnenderweise spricht er in einem Brief von einem soeben gehörten „selbstmörderischen Quintett von Brahms, dessen krankhafte Nachtdünste mich derart reizten, daß ich nach Hause ging, um aus Trotz eins in F-dur anzufangen.“

dieses homes mit fast wehmütigem Glück genießend" — und er fügt hinzu: „Es ist etwas darin, was in der Kunst sehr selten ist, etwas, das man heute wohl nur vor gewissen dänischen Bildern fühlt, daß man gar nicht einem Kunstwerk gegenüber zu stehen, sondern selbst Zeuge einer traulichen stimmungsvollen Szene zu sein glaubt."

Diese für die dänische Kunst so ehrenvollen Worte werden auf den traulichen, stimmungsvollen, ehrlich und tief fühlenden, natürlich schaffenden Musiker passen, dessen Bild hier zur Ehre eines der ersten deutschen Musikkenner und der dänischen Musik zu zeichnen versucht worden ist.[1])

Carl Mennicke (Glogau).

Über Richard Strauß' Elektra[2]).

Quis est enim quem non moveat clarissimis monumentis testata consignataque antiquitas?
Cicero, de divinatione.

„Das Bedenken, daß man nicht wohl eine vorurteilslose geschichtliche Darstellung eines Zeitraumes geben könnte, in dem man noch selbst mit persönlichen Sympathien und Antipathien und individueller Geschmacksrichtung sozusagen als Parteimann mitten inne steht, halte ich nicht für wesentlich. Alle Geschichtschreibung beruht auf Bericht und Urteil von

---

[1]) Von Peter Heises Lieder sind folgende Sammlungen mit deutschem Text erschienen (Wilh. Hansen, Leipzig): Liebeslieder von Chr. Winther (worin „Lied"), Lieder der Meerjungfrau von Ingemann, Vier Volkslieder von Ploug, Dyerkes Lieder von Drachmann, Liebeslieder von Aarestrup (worin „Waldeinsamkeit"), Bertran de Born-Lieder von Reeke, Lieder von Shakespeare, Mittelalterliche Romanzen und Lieder, Schilflieder von Lenau, außer einigen Einzelnlieder wie Genoveva von Tieck, Der Bergmann von Ibsen und Arnes Lied von Björnson.

[2]) Der Verfasser trägt kein Bedenken, dem Meister der historischen und theoretischen Forschung eine Studie darzubringen, deren Gegenstand weder auf das eigentliche Arbeitsfeld der musikalischen Geschichtsschreibung gehört, noch die Theorie der Musik unmittelbar angeht. Den positiven Wert, den kritische Studien über die praktische Komposition der Gegenwart haben können, hat Riemann selbst charakterisiert; wir stellen seine Worte billig an den Eingang unserer Ausführungen. Vielleicht ist der Verfasser in die Lage gekommen, dem verehrten Meister an dieser geweihten Stelle in aller Bescheidenheit zu widersprechen; er scheut sich aber nicht, dies zu-tun, umso weniger, als Riemann nicht zuletzt die Eigenschaft ziert, gegenteilige Ansichten vorurteilslos zu würdigen; im Wesentlichen wird der Leser eine Kunstauffassung vertreten finden, die mit derjenigen Riemanns übereinkommt.

Zeitgenossen, dem alle individuelle Farbe abstreifen, das eigentliche Leben töten hieße. Daß eine kommende Zeit vielleicht einzelne Erscheinungen unsrer Tage mit andrem Maße messen wird als wir Heutigen, ist freilich sehr wahrscheinlich; aber wie die noch so subjektiv gefärbten und mit der Zeit hinfällig gewordenen Urteile der Zeitgenossen der Meister der Vergangenheit uns heute von größtem Werte sind für das Verständnis der Rolle, welche sie in ihrer Zeit gespielt haben, so dürfen wir auch von unsern subjektiven Zeiturteilen hoffen, daß sie nicht wertlos sein werden für eine spätere rückblickende Betrachtung derselben Epoche.“

Diese Worte Riemanns, der Vorrede seiner „Geschichte der Musik seit Beethoven“ (1901) entnommen, verteidigen einen Autor, der die Geschichte seiner Zeit schreibt, gegen diejenigen, welche in einem solchen Beginnen gern eine Aufgabe von geringem Werte erblicken. Diese Gegner einer „Geschichte der Gegenwart“ vergessen, daß die historische Forschung gern Winke und Aufschlüsse entgegennimmt, welche in den kritischen Studien jener Zeitläufe enthalten sind, denen die Untersuchung gilt. Die damit zum Ausdruck kommende Tendenz, den historischen Sinn zu lenken und das Stilgefühl zu verfeinern, hat umso mehr Berechtigung, als es nur den Wenigsten beschieden ist, die Empfindungsweise weit abliegender Jahrhunderte so zu der ihrigen zu machen, wie es bei einem Chrysander, Spitta, Jahn und ihren Nachfolgern zu beobachten ist. Die aktuelle Kritik besitzt also vornehmlich einen Wert, den erst spätere Geschlechter vollständig realisieren können; dieser Eigenwert kann aber erst dann zu einem reellen und wissenschaftlich brauchbaren erhöht werden, wenn die Kritik bemüht ist, die subjektive Reflexion, gleichviel nach welcher Seite diese neigt, zu paralysieren durch kritische Vergleiche mit dem, was von dem bisher Gewordenen lebendig geblieben ist und damit seine innere Größe und Wahrheit erwiesen hat. In demselben Maße als die ästhetische Analyse des älteren Schaffens gefördert werden kann durch die systematische Erschließung des Verständnisses für die Werke jener Geister, welche der Epoche, in der wir leben, den Weg gewiesen haben, kann auch der Erfahrungsschatz, den die Historie angehäuft hat, Kriterien an die Hand geben für die Durchleuchtung der Komplexion eines neuen Künstlers, dessen Werk, wenn vielleicht auch nur scheinbar, über jene Epoche hinausragt. Der Verfasser der vorliegenden Studie, welche die letzte künstlerische Kundgebung des Komponisten Richard Strauß kritisch zu betrachten versucht, wird sich daher bemühen, den von der Geschichte gestützten Standpunkt einzunehmen; er bestrebt sich aber auch, den naheliegenden Fehler zu vermeiden, das unvollkommene Neue geringschätzig abzuweisen, besonders da dieses Neue, wie beinahe fast immer, eine beinah selbstverständliche Konsequenz ist; wenn er in diesem Falle trotzdem in den hauptsächlichsten Punkten verwerfen zu müssen glaubt, hofft er doch, daß sein Protest vor dem Richter-

stuhle einer späteren Zeit entweder in Ehren bestehe, oder zu den Dokumenten des menschlichen Irrtums gelegt werde; jedenfalls kommt für ihn das calumniare audacter des gegnerischen Rezensenten nicht in Frage.

I.

Auch wenn es nötig wäre, vor den Lesern dieser Festschrift den Inhalt des Elektra-Dramas zu skizzieren, müßten doch, wie es zunächst hier geschehen soll, einige allgemeinere Betrachtungen vorausgeschickt werden, die in diesem Falle nicht leicht zu unterdrücken sind. Man kann sich an diesem Beispiele mit verschiedenen Nutzanwendungen klar machen, wie es im Grunde um den ästhetischen Genuß des Theaters bestellt ist. Dabei wollen wir in den Hauptsachen Lipps folgen: Durch die künstlerische Darstellung eines Menschen auf dem Theater wird uns zugemutet, einen Menschen zu erleben: wir sollen uns als einen Menschen fühlen, der alles das empfinden kann und empfindet, was der auf der Bühne handelnde Mensch ausspricht oder durch sein Handeln als sein Denken erkennen läßt. Diesen dargestellten Menschen kann man aber nur dann ohne inneren Widerstreit erleben, wenn sein Handeln und seine Werke innerlich berechtigt sind, d. h. wenn uns das, was wir sehen und hören, unser Menschsein innewerden läßt. Es muß also einen Einklang geben zwischen unserm Wesen und dem Menschen oben in der Welt der Kulissen. Zu diesem Menschen müssen wir innerlich Ja sagen können, und der Genuß an seinem dargestellten Innern, eben das sogenannte Erleben seiner Persönlichkeit, beruht also auf unsrer Freude am Jasagen, am Wiederhall dieses Menschen in uns. Dieser ästhetische Genuß muß aber dann wesentlich geschmälert werden, wenn dasjenige künstlerisch dargestellt wird, was unseren historisch gewordenen Lebensformen entgegensteht. Natürlich gibt es kein besseres Mittel, das Gute im Menschen eindringlicher zu machen, als die Darstellung seines Gegenteils, des Schlechten, selbst bis zur Steigerung des Entsetzlichen und Grauenvollen. Der gute Kern, der in jedem Menschen steckt, wird in der künstlerischen Darstellung stets deutlicher werden und kann herausgefühlt werden als ein Stück menschlichen Lebens; aber ganz undenkbar ist es, daß die Kunst das zum Gegenstand ästhetischer Freude machen kann, was wir verabscheuen. Ergreifen kann nur der heroische Lebenslauf bedeutender Menschen, die sympathisch sind, oder das unabwendbare, notwendige Schicksal, das aus ihrer Leidenschaft hervorgeht. Die Erschütterung zu fühlen, die das letzte Ende aller tragischen Kunst sein muß, wird immer dann unmöglich werden, wenn der kontrollierende Verstand feststellt, daß diese Theaterhelden nicht Menschen von unserem Fleisch und Blut, sondern Zerrbilder des Menschen sind, Possenreißer oder Verbrecher. Es ist im Grunde nicht nötig, noch einmal die alte Banalität zu zitieren, daß die Kunst alles darstellen dürfe, das sogenannte Sittliche und Unsittliche (das Perverse),

da beides nur menschliche Denkformen sind; aber um dem möglichen Einwand der Engherzigkeit vorzubeugen, sei es getan, auch mit dem Ausdruck des Überzeugtseins davon, daß ein gesunder Mensch nie ins Unmoralische kommen wird, wenn er auf dem Theater an den alten Lebensformen rütteln sieht, deren Aufrechterhaltung dem Wohle der Gesamtheit dient; vermutlich wird aber sein ästhetisches Mißvergnügen leicht ein Mißfallen im körperlichen Sinne werden, wenn er nicht nur sehen und hören muß, was er verabscheut, sondern gleichzeitig entdeckt, daß auch die innere Welt des Dichters cachiert ist, unehrlich und gemacht.

Dieser Fall liegt in der neuen Elektra vor; denn in dem alten Drama des Sophokles beruht die eigentliche Tragik auf dem Gegensatz zwischen Menschen und Göttern, für welchen einen musikalischen Ausdruck Gouvy in seinen Elektraszenen gefunden hat. Hofmannsthal aber möchte dem griechischen Meister gegenüber auch für seine Generation Recht behalten und hat den Gegensatz der Epochen zu gestalten versucht, was ihm in Hinblick auf Goethes Beispiel zu gestatten ist. Es ist ihm aber nicht gelungen, diesen trostlosen Familienskandal im Hause des Agamemnon so mit tragischem Geiste zu umkleiden, daß er Gegenstand der Ästhetik geworden wäre; er hat vielmehr das alte wuchtige Stück in die Niederungen des bürgerlichen Trauerspiels hinabgezogen und ihm damit die Möglichkeit der ästhetischen Verklärung genommen; denn im Bürgerdrama kann die Menschheitsentwicklung wohl traurig, aber nie tragisch sein. Hofmannsthal ist im Ganzen genommen ein Naturalist, und dieser Standpunkt ist nicht zuletzt deshalb so fragwürdig, weil er von diesem Dichter noch in einer Zeit behauptet wird, die bekanntlich nach endlosen und qualvollen Diskussionen die Mehrzahl jener Ideen preisgegeben hat, welche die Parnassiens der 80er Jahre als Zukunftsprogramm und als Merkmale ihrer freien Gesinnung ausgegeben haben. Man erinnert sich ihrer Forderungen: das Drama müsse Individualitäten zeichnen, Menschen eigner, besonderer Art, das Leben mit allen seinen widerspruchsvollen Kompliziertheiten schildern, vornehmlich die Nachtseiten der menschlichen Seele, das Toben der Leidenschaft; jeder, der über den Durchschnitt hinausrage, sei eine problematische Natur, und das Tragische sei schlechthin das Kranke und Unheilbare. Was mit diesen schönen Worten, die in blümeranten Nuancen weithin verbreitet wurden, gemeint war, ist aus den praktischen Beispielen zur Genüge bekannt. Nie hatte bis dahin die künstlerische Schaubühne diese tragischen Quälereien erlebt, die nunmehr als Wiederspiegelungen modernen Menschheitslebens ausgeboten wurden; die derbsten Worte, die verwegensten Bilder und Situationen hatten die Bedeutung des Normalen und Selbstverständlichen; der unerquicklichste Familienjammer wurde indiskret entschleiert, und schwache Menschen erschienen in einem übergroßen, verzerrten Bilde. Das unerbaulichste Ka-

pitel dieser spekulativen „Literatur“ ist aber die in das hellste Licht gerückte Sexualität, die sich so protzig breit macht, als gehöre der Geschlechtsakt zu den Bedingungen eines höheren Daseins (man muß leider die Dinge beim rechten Namen nennen). Diese naturalistische Richtung liegt seit einigen Jahren im Sterben und allmählich ist wieder das Bedürfnis erwacht, mit Hilfe des Vorbildes der Alten in diese wilde Anarchie der ästhetischen Anschauungen Ordnung zu bringen. Wer sich aber so recht dieses unausbleiblichen Umschwungs freute, muß nun leider feststellen, daß dieses theoretische Drama, das jenseits aller Musik steht und dieser nur ganz sporadisch Gelegenheit gibt, ihre Bilderkraft (zumeist auch nur melodramatisch) zu zeigen, auf die Opernbühne verpflanzt worden ist, und noch weniger erbaulich berührt die Tatsache, daß ein Künstler von der Qualität eines Richard Strauß an diese fragwürdige Aufgabe nun bereits zum zweitenmale herangetreten ist. Er hat mit seinem bösen Beispiel die guten Sitten verdorben, denn schon gehen auch Andere seinen bedenklichen Weg. Sudermanns „Katzensteg“, Schnitzlers „Liebelei“, Heijermanns „Hoffnung auf Segen“ und desselben „Ahasver“ sind teils zu Opernzwecken bearbeitet, teils auch nach Strauß' Rezept, in der originalen Prosa-Fassung komponiert worden.

Als die Naturalisten aufkamen, vor allem die didaktischen Tragödien Ibsens, konnte man beobachten, daß plötzlich die Richter und Ärzte ihr Herz für die tragische Bühne entdeckten (es hat alles seine Gründe!). Für die Elektra ist ein sächsischer Staatsanwalt eingetreten und hat umständlich dargelegt, daß Hofmannsthal den Muttermord im Sinne der modernen kriminalogischen Forschung psychologisch erschlossen habe, und daß seine Ausführung dieses Kraftstückes aus der Kriminalpsychologie (ebenso aber auch Strauß' Komposition) die Wahl des Themas künstlerisch rechtfertige. Auf Grund dieser Spezialvollmacht können also nunmehr die künftigen Dramatiker die Hefe der Menschheit in allen Abstufungen vorführen, die engsten Intelligenzen und die kümmerlichsten Seelen. Für unsere Aufgabe sind wir jedenfalls dankbar, von so autoritativer Seite unsere Vermutung bestätigt zu finden, daß es sich in diesem Theaterstück nicht um die Darstellung von Menschen, sondern von irrenhausreifen Verbrechern handelt. Bei Sophokles ist Elektra eine Rachepriesterin, die mit dem Muttermord das Rechtsbewußtsein eines ganzen Volkes versöhnen will. Die Elektra des Hofmannsthal hingegen hat nur Sinn für den einen Gedanken der Rache und ihre Blutgier, welche der Staatsanwalt Sadismus nennt, stempelt sie für uns zu einem Geschöpf, das wesentlich von tierischen Trieben bewegt wird. Chrysothemis, die Schwester Elektras, die natürlich in dieser Atmosphäre nicht intakt bleiben kann, kommt glimpflicher weg; denn Hofmannsthal zeigt sie nur erfüllt von der Begierde nach geschlechtlichen Genüssen, deren brünstig erflehte Stillung freilich vom Dichter dadurch mit einem poetischen Lack überzogen wird,

daß als treibendes Motiv ihrer Lüste die Sehnsucht nach Mutterfreuden hingestellt wird. Ganz in Nacht und sittliche Fäulnis getaucht erscheint die Gestalt der Klytämnestra. Überhaupt gibt dieses Drama, das wohl in Einzelheiten die Ausdruckskraft eines echten Dichters erkennen läßt, das verzerrt gezeichnete Bild einer Welt, die nur eine kranke Phantasie ersinnen und — ertüfteln kann; ein Mensch mit gesunden Sinnen wird wahrscheinlich seine Einbildungskraft nicht so anspannen können, daß er an die Realität dieser Figuren — man möchte sagen: Figurinen — glaubt. Hofmannsthals Rhetorik und zügellose „Gedanklichkeit", für die vor allem Oscar Wilde verantwortlich zu machen ist, lassen ihn zu Wendungen des Dialogs greifen, die für den Feinerfühlenden ein Stück hohles Theater sind. Phrasen wie diese: „Ihr sollt nicht schmatzen/nach meiner Krämpfe Schaum", oder „Ich füttere/mir einen Geier auf im Leib" oder „Kann man/denn vergehen, lebend wie ein faules Aas" oder „Drum hockst du immerfort . . . wo Aasgeruch dich hält, und scharrst/nach einer alten Leiche" sind vielleicht phonetisch nicht übel, stimmen aber jedenfalls, wenn man ihnen die ungenießbare Mache nimmt, eher zum Jargon der Vorstadtposse als zum Kothurn des Dramas; überdies verkehren sie das Ethos der Tragödie leicht ins Komische, weil sie das Maß des physiologisch Zuträglichen überschreiten. Mögen aber auch im gesprochenen Drama dem Ausdruck nach dieser Seite hin sehr weite Grenzen zugestanden werden, weil das gesprochene Wort einen unzweideutigen Sinn hat, die musikalische Komposition solcher Texte dagegen muß notwendigerweise Widersprüche ergeben, weil das musikalische Kunstwerk der greifbaren Welt vollkommen entrückt ist, und weil die Musik keinen adäquaten Ausdruck findet für Worte und Empfindungen dieser Art. Mattheson hat im Patrioten (S. 175) eine sehr bewegliche Klage darüber geführt, daß in Telemanns *Adelheid* (Hamburg 1727)[1]) Texte gesungen wurden, die unverblümte Zoten sind. Der Protest des großen Hamburger Kritikers betrifft aber wahrscheinlich nicht allein die derbsinnliche Komik, die aus dem plötzlichen Sturz vom Erhabenen ins Lächerliche hervorgeht, sondern vor allem die Ungereimtheit, einen derben burlesken Einfall in einer Arie zu singen, die eine ernsthafte musikalische Einkleidung erfahren hat, bei der natürlich von einer Ausdeutung des Wortsinnes der Textvorlage nicht die Rede ist. Anlässe dieser Art, die ureigenste Natur des musikalischen Ausdruckes einzuschränken, finden sich in dem Elektra-Libretto überall, und so ist schließlich dem Komponisten nichts weiter übrig geblieben, als für breite Strecken eine Musik zu schreiben, die von ihren Mitteln eine Anwendung im übertragenen Sinne macht, indem er bei seiner eminenten Geschicklichkeit für dergleichen versucht, die starken Malereien des Textes in lebendigen Klang umzusetzen; schließlich haben

---

[1]) Erste Aufführung 1724 in Bayreuth; s. Marpurg, Beyträge V, 416.

ihn die gedanklichen Eruptionen dieser Dichtung und die Überspannungen des wörtlichen Ausdrucks dazu getrieben, ein ganzes Meer von Tönen, Klängen und Tonfiguren aufzuwühlen. Als ein Ganzes genommen, geben Dichtung und Musik das Bild eines fürchterlichen Kolosses; mit kaltem Staunen steht man ihm gegenüber und empfindet das Ungeheure als die erdrückende, überlegene Gewalt eines Außeruns-Seienden, dem man sich nicht gleichstellen kann. Und deshalb überkommt Einen bald der naheliegende Gedanke: wenn alles das, was in dieser Elektra gesungen und gesprochen wird, auf wahrer Empfindung beruht (und nicht das Werk virtuoser Techniker ist), dann sind Strauß und Hofmannsthal auf das lebhafteste zu beklagen, wenn sie nötig haben, die Gegensätze zwischen ihrem Ich und dem Leben in diesen Formen zu überwinden. Bisher ist aber von keinem der beiden Künstler bekannt geworden, daß man ihren Drang nach Geltendmachung ihrer Willensautonomie eingedämmt habe, oder daß sie in ihren rein bürgerlichen Verhältnissen nennenswerte Hindernisse gefunden hätten.

II.

Die Musik dieser Oper ist eine große und Achtung gebietende Leistung; ihre Faktur aber näher zu untersuchen, auch wenn es hier unter Notierung der verwandten Leitmotive angängig wäre, ist fast unmöglich und — beinahe überflüssig. Überhaupt wird man nicht weit damit kommen, dieses Werk an der Hand der philologischen Methode sehen und empfinden zu lehren; denn diese würde feststellen, daß Strauß jede Tradition souverän verschmäht, ja, daß er hie und da das künstlerische Handwerk bewußt zu verachten scheint. Trotz seines ausdrücklichen Widerrufs waltet in der Hauptsache das omnitonale Prinzip vor, und oft begegnen uns in steter Folge Klänge, die nach ihrem logischen Verwandtschaftsverhältnis nicht erkannt werden können; die Töne 11 und 13 der Naturreihe bezieht er in die Harmonie ein und macht Experimente mit isolierter Harmonik, deren Logik eben erst durch die Aufdeckung eines Zusammenhangs erklärt würde. Sein Kontrapunkt ist rhythmisch und harmonisch nur selten deutlich, und fast immer fehlt seinem Stimmengewebe das, was Shaw einmal sehr anschaulich „den klaren Marsch der klassischen Polyphonie“ nennt. Wer die Faktur dieser Elektra-Musik begrifflich verstehen will, steht vor einem Stück jener „gelehrten Musik“, von welcher der alte Castil-Blaze[1]) in einer Prophetie spöttisch sagte, man müsse fünfunddreißig Jahre lang Musik studiert haben, um diese Tonwelt zu enträtseln. Vom Standpunkte der Inhaltsästhetik aber muß man offen bekennen, daß das konkrete Ergebnis der Tendenzen Strauß’ ab und zu brauchbare Resultate bietet, und daß dem Verhältnis von Absicht und Verwirklichung in diesen Momenten entsprochen ist. Immer wieder erinnere

[1]) **La physiologie du musicien, Paris 1844.**

man sich dieses Theaterstücks mit seinem Paroxysmus der Gefühle und den hektischen Träumereien seiner nichtswürdigen Gestalten, und man wird plausibel finden, daß Strauß verleitet wurde, den Ausdruck mit dem Aufgebot aller Mittel ins Kolossale zu treiben. Er ist dabei nicht der Versuchung unterlegen, das stärkste Mittel, die absolute Dissonanz, bis zu einem Grade des Mißbrauchs ausnutzen, der es schließlich zuwege bringt, daß unser Aufnahmevermögen akustischer Eindrücke bis zur Apathie überschritten wird. In einem Wiener Interview soll Strauß gesagt haben:

„Daß ich gewollt Dissonanzen schreibe, ist Widersinn. Ich weiß in allen meinen Werken keine einzige Stelle anzugeben, die ich jemals als Mißklang empfunden hätte. Im Gegenteil, zuweilen habe ich das Bestreben, irgendeinen Vorgang mit unerhörtester Schärfe, in denkbarster Kraßheit auszudrücken, aber es gelingt mir nicht.“

Wenn diese Auslassung wirklich Strauß' Willensmeinung über diesen Punkt darstellt, scheitert auch die letzte Möglichkeit einer Verständigung mit ihm an dem Mangel einer Basis gemeinsamer Instinkte. Vom Standpunkt der angewandten Musikästhetik, die die Kraft ihrer Argumente aus den Meisterwerken der letzten vier Jahrhunderte hergeleitet hat, müssen jedenfalls die unbestreitbaren Brutalitäten des Klangs in der Elektra-Partitur als physische Elementarereignisse gedeutet werden, womit sie aber in die Klasse der kunstfeindlichen Elemente fallen. Die „grenzenlose Bildungsfähigkeit des Ohrs“, auf die sich schon Wagner gern berief, hat sich Strauß gegenüber insofern von neuem dokumentiert, als das musikalische Ohr die an das Wunderbare grenzende Fähigkeit, selbst stärkste Dissonanzen nicht als Unlust zeugende Eindrücke empfinden zu lassen, auch gegenüber den kompliziertesten Dissonanzen bei Strauß bewährt; aber Strauß' Dissonanzen stehen oft isoliert, erweisen sich nicht als verzögerte Konsonanzen und lassen wegen dieses Mangels eines erlösenden Kontrastes ein reines ästhetisches Mißvergnügen nicht aufkommen. Nicht viel anders steht es mit der „denkbarsten Kraßheit“, die Strauß anstrebt; denn eine nackte Nachahmung vergißt das entscheidende Grundgesetz der Stilisierung und fällt in das reale, kunstlose Leben zurück. Die Geschicklichkeit, mit der Strauß das Keifen der Hunde, niedersausende Peitschen, das Schleppen heulender Opfertiere und Ähnliches malt, ist erstaunlich, aber sie gehört doch eher zur Praxis des berufsmäßigen Imitators und läuft damit Gefahr, bei höherstehenden Menschen eine lächerliche Wirkung auszulösen. Dem Hörer wird aber noch eine schwerer wiegende Zumutung gemacht; Strauß will scheinbar nicht, daß der Sänger gehört werde, und man ist in der Tat froh, wenn man mit Hilfe des Textbuches einige Brocken auffängt; das meiste verschlingt der Abgrund des Orchesters. Die Menschenstimme, die uns künden sollte, was in der Seele des Handelnden vorgeht, ist vielmehr für Strauß ein Mittel geworden, in die Musik des Orchesters eine neue Linie ein-

zufügen; damit macht er aber dem Hörer nicht nur unmöglich, den Sinn der Handlung aus den Worten des Sängers zu verstehen, sondern er übersieht auch die absolute Notwendigkeit, jede Person ihre überzeugende Tonsprache reden zu lassen. Er soll gesagt haben:

Alles, was Musik erfordert, muß symphonisch gestaltet, also polyphon gearbeitet werden, so zwar, daß auch die Singstimme auf der Bühne als ein integrierender Bestandteil des vielstimmigen Satzes betrachtet wird. Wenn aber ein Teil der Dichtung in Frage kommt, der dem Hörer einen bestimmten Vorgang sofort verständlich machen soll, dann muß man unbedingt homophon sein. Ein Beispiel hierfür ist der erste Monolog der „Elektra". Die Wirkung muß ausbleiben, wenn ein Werk durchwegs homophon oder durchwegs polyphon gestaltet ist.

Das praktische Resultat dieses diskutablen Programms, das wohl mit Hinblick auf den Interviewer nicht allzu authentisch zu nehmen ist, ist jedenfalls in der Oper Elektra eine sogenannte symphonische Dichtung, die aber in der Orchestra eines Theaters gespielt wird und bei der sich einige Personen auf der Bühne singend und agierend beteiligen; diesen Personen selbst sind symbolische Motivbildungen mit auf den Weg gegeben, und die äußere Szenerie samt ihrer Stimmung wird mit allerlei Klängen veranschaulicht. Der Vorzug dieser Programmusik liegt darin, daß ihr Verständnis erleichtert wird, durch die (freilich erschwerte) Führung des mitgehenden Wortes und in einzelnen Fällen durch die Identität der Bilder, welche Auge und Ohr in demselben Augenblick aufnehmen; ihr Nachteil ist der alte, der Fundamental-Irrtum: das Auseinanderhalten des Gedankens von seinem Ausdruck. Man weiß nicht, wo Strauß den Inhalt seines eigenen Herzens ausspricht, oder wo die Szene illustriert wird und schließlich wo die Leitmotive führen und die Vorstellung der Situation erzeugen sollen. Diese Leitmotive sind mit wenigen Ausnahmen amorph und in ihren Umrißlinien einander zu ähnlich, als daß sie eine konkrete Bedeutung erhalten könnten. Der offizielle „Führer" durch die Elektramusik, der etwas unfreiwillig komisch geraten ist, enthält nicht nur ein Verzeichnis der Motivbildungen, mit denen die Hauptpersonen vorgestellt werden, sondern schildert auch Beilhiebe, den Haß der Elektra, das Königliche, das ewige Gemorde und Glitschen im Blute, die fürchterliche Angst der Chrysothemis, ihre Sehnsucht nach Mutterfreuden, den harten Mann, der die Tat anstiftet usw. Mit diesen Leitmotiven hat Strauß zwar für das ganze Stück eine thematische Einheit erreicht; aber er arbeitet unablässig mit dem ganzen Apparat dieser Motive, weil sein Libretto der rein musikalischen Gestaltung (etwa durch Einschaltung längerer Strecken lyrischen Gepräges) nicht entgegenkommt. Es ist deshalb nicht gerade verwunderlich, daß er ab und zu einer mechanischen Symbolik in die Arme gelaufen ist; die natürlich umso trockner ist, als die Mehrzahl dieser Motive mit einem paar beliebigen Noten

etwas vorstellen will, welches das musikalische Allgemeingefühl als solches wahrscheinlich nicht anerkennen wird. Wenn Giovanni Tebaldini[1]) unter Gebrauch der verblümten Bezeichnung „Telepatia musicale" gesagt hat, Strauß habe diese Motive der Cassandramusik des Komponisten Vittoria Gnecchi entlehnt, so liegt in dieser Behauptung das eigentliche Fatale für Strauß nicht in dem mangelhaft bewiesenen Plagiat, sondern in der Feststellung, daß die Leitmotive der Elektramusik in ähnlicher Form schon in einer älteren Komposition auftreten, das heißt aber, daß es sich hier wie dort um Motivbildungen handelt, deren Bestimmung, die Vorstellung bestimmter Persönlichkeiten zu erwecken, nicht erreicht wird, weil ihre Physiognomie nicht so scharf geschnitten ist, daß ihr Ausdruck durchaus eindeutig wäre. Und daß schließlich personifizierte Motive von so geringer Porträtähnlichkeit den eigentlichen Lebensnerv der Elektramusik ausmachen, ist vielleicht ihr größter Fehler. Der Musik müssen auch dort, wo sie sich mit dem Wort verbindet, ihre eigenen Bildungsgesetze belassen werden, und der größte Meister der dramatischen Musik hat in seiner reifsten Zeit den Ausdruck für das konkrete, gegenständliche Empfinden so verallgemeinert und von der rauhen Wirklichkeit befreit, daß seine Musik kein minder starkes Bild eines Seelenlebens enthüllt, als die reine, vom Worte losgelöste Musik. Wo er nicht den speziellen Sinn der einzelnen Worte oder die äußere Landschaft koloriert, geht sein Orchester als eine absolute Musik parallel mit der bereits als Gesang musikalisch interpretierten Dichtung, ist nur Ausdruck und nicht Malerei. Will man aber doch so weit gehen, in der Kunst Wagners eine hauptsächlich objektivierende Bühnenmusik zu sehen, so wird man darauf denken müssen, der „Musik" dieser Oper Elektra einen neuen Namen zu geben; denn im Schatten des Giganten Wagner müssen breite Partien der Elektra lediglich als ein illustrierendes Verfahren der musikalischen Komposition erscheinen, bei dem allerdings Bildschärfe und Farbenmischung Bewunderung abnötigen. Wenn aber darüber Einigkeit herrscht, daß nicht die glänzende Faktur, sondern allein der Gehalt an tonlicher Erfindung den endgültigen Wert aller Musik festsetzen, so werden wir ebenso rasch Wagner zu werten wissen, als auch Strauß die ihm zufallende Stellung anweisen können. Im Rückblick auf manche früheren Leistungen des Komponisten Strauß, die stark, wenn auch nicht durchweg einwandfrei waren, bemüht man sich gern den Wegen nachzugehen, die ihn in der Elektra so bedenklich abseits führen; immer wieder muß man sich an dem Libretto stoßen: es ist in der Tat das eigentliche Grundübel dieser Oper. Daß es einen durchaus musikfeindlichen Vorwurf umschließt, wird am deutlichsten, wenn dieses Drama ohne eine Musik aufgeführt wird. Dann erst wirkt diese Welt rein und einheitlich, freilich auch so roh und ordinär, als sie eben ihr Dichter

---

[1]) Torino 1909, Rivista musicale italiana (pag. 8: „i due autori si siano incontrati palesemente nel concetto del tema").

sah. Die Musik muß mit ihrer idealisierenden Eigenart einem solchen Stoffe alle Schärfe nehmen, selbst dann, wenn man ihr Ausdrucksvermögen bis an die äußerste Grenze schraubt. Für Hofmannsthals Dichtung ist Strauß' Musik streng genommen eine interessante Nebensache; denn die theatralische Hauptwirkung geht vom Stoffe aus, dem die Musik nur die charakteristische Farbe gibt. Dies wird dort am auffälligsten, wo lange Strecken des Textes — namentlich in den ersten Szenen — der Melodiebildung zufolge ihres ihres Inhalts keine Anregung bieten; für diese Partien wird die musikalische Fassung eine drückende Last, welche die der Prosa ohne weiteres gegebene schnelle Absolvierung unmöglich macht, und so ergeben sich schließlich quälende Längen, die jenes rasche Tempo vermissen lassen, das für die Bühne unbedingt erforderlich ist. Die empfindlichste Inkongruenz zwischen Dichtung und Musik steht in der Elektra (ebenso wie in der Salome) am Schlusse des Werkes. Das Stück ist zu Ende, wenn Elektra den Todesschrei der Klytämnestra vernimmt und Ägisth in den Händen des Rächers sieht; diese wahnsinnig gewordene Person aber einen vorgeblich „gemessenen Tanz" ausführen zu sehen ist ein Stück derbes Theater, das alle die Unbefangenen durchaus entbehrlich dünken muß, für welche das rein Theatralische keinen Sinn hat. Manche Kritiker haben diesen Dithyrambus des „angespanntesten Triumphes" (wie Hofmannsthal sagt) in das kleine Kapitel der größten musikalischen Wunderwirkungen eingestellt, welche die gesamte Literatur aufzuweisen hat. Der Verfasser kann dieser Ansicht ebensowenig beipflichten, als der Behauptung, daß die (gleicherweise oft zitierte) Erkennungsszene Elektra-Orest zu den größten Offenbarungen des Genius gehöre. Elektra erkennt plötzlich in dem ihr schon lange gegenüberstehenden Manne ihren Bruder, dessen Rückkehr ihr viele Jahre hindurch als ein Ding der Unmöglichkeit erschienen ist. Ein alter finstrer Diener stürzt herein und küßt Orests Füße. Es heißt dann weiter:

Elektra (kaum ihrer mächtig):
Wer bist du denn? Ich fürchte mich.
Orest (sanft):
Die Hunde auf dem Hof erkennen mich,
Und meine Schwester nicht?
Elektra (aufschreiend:)
Orest!

Niemand wird die Größe der Situation verkennen; aber was war hier die Aufgabe des Komponisten? Strauß löst sie auf seine Weise und gibt das Bild einer Elektra, die in einem Augenblicke von tausend Gefühlen durchjagt wird. Musikalisch macht er es so, daß er verschiedene Leitmotive zusammenkoppelt ohne jede Rücksicht auf die klangliche Wirkung, und den Ausdruck ins Maßlose steigert, indem er alle Register seines Orchesters zieht. Dieses mit einer elementaren Wucht wirkende Tutti, zu dem sich bisher noch

kein Komponist veranlaßt gesehen hat, ist im Grunde sinnlos; denn wenn überhaupt eine Aufgabe dieser problematischen Natur mit Hilfe der Dissonanz gelöst werden soll, ist es vollkommen gleichgültig, was schließlich erklingt. Man kann sich ohne weiteres vorstellen, daß ein anderer Komponist „diesen Gedanken noch frecher denken" könnte, diesen realistischen Ausdruck noch weiter zu verstärken suchte durch die Häufung der drastischsten Mittel der Dissonanz und des Lärms, aber er würde dennoch, ebensowenig wie Strauß, die „Wahrheit" dieser Episode treffen. Es ist sogar wahrscheinlich, daß in diesem Brennpunkt des Dramas eine reine Wirkung eher erreicht worden wäre durch die einfachsten Mittel (konsonante Dreiklänge im Fortissimo, zum Beispiel); jedenfalls erscheint das Beispiel, das Beethoven gegeben hat, am maßgeblichsten. Wenn sein Fidelio sagt „was in mir vorgeht, ist unaussprechlich", greift Beethoven nicht zur Palette des Orchesters, sondern denkt vielmehr an die Grenzen, die nicht nur seiner Kunst, sondern der Musik überhaupt gezogen sind: die Musik setzt überhaupt nicht ein. Wenn es erlaubt ist, für diesen Fall Beethoven und Strauß gegenüberzustellen, so muß man konstatieren, daß sich in Strauß' Haltung nicht allein der Gegensatz der durch die Zeit bedingten Empfindungsweise ausspricht, sondern vornehmlich ein neuer künstlerischer Glaube, der weit absteht von demjenigen, aus welchem Beethovens Werke entstanden sind. Ein Beethoven ringt entsagungsvoll, unter Verzicht auf alle äußeren gemeinen Mittel, um die höchsten Ideale mit strengster ästhetischer Kritik; Richard Strauß bescheidet sich mit bequemeren Zielen und gibt seiner auf das Sinnliche und Elementare gerichteten Phantasie freien Lauf, ohne sich an den regelnden Zwang der konventionellen Gesetze zu binden.

Trotz der bisher gemachten Ausstellungen kann sich der Verfasser aber nicht jener platten Opposition beigesellen, die einem Richard Strauß Kunstentwürdigung und Gesinnungslosigkeit vorwirft; denn diese Proteststellung verliert den Boden einer besonnenen Betrachtung und könnte ihre stolze Position besser bezeugen mit einem Kampf gegen die moderne Operette, die seit einigen Jahren die Welt wie eine hypnotisierende Seuche befallen hat und ernstlich Miene macht, auch das Theater der Gebildeten anzustecken. Wenn die Mailänder Presse für Richard Strauß nur die Bezeichnung „Verist" übrig gehabt hat, die, im Jahre 1892 für Mascagni und id genus omne geprägt, freilich ein starkes Schimpfwort ist, läßt sie sich in der Hauptsache von chauvinistischen Gefühlen leiten, und wenn wieder Andere behaupten, Strauß sei überhaupt kein Musiker, so stellen sie sich auf ein Hochplateau, das ihrem Blick weite Strecken des musikalischen Schaffens im 19. Jahrhundert vollständig entzieht.

Diesen schweren Anklagen, die gegen Strauß erhoben werden, ist vor allem Eins entgegenzuhalten: daß diese Elektramusik unverkennbar ein

Produkt artifizieller Herkunft ist, welches das Urteil des anspruchlosen Laien nie lenken kann. Eine Partitur wie diese, die eine Fülle von satztechnischen Komplikationen aller Art umschließt, ist nicht gemacht pour épater le bourgeois, was natürlich nicht ausschließt, daß das eigentlich Metierhafte relativ einfach ist, wenn man etwa zum Vergleich die Logik und Gesetzmäßigkeit der Komposition Bachs heranzieht. Die Anforderungen aber, welche in der Elektra an die Auffassungsfähigkeit des Hörers gestellt werden, sind in jeder Hinsicht so gesteigert, daß nur die Musiker und unter diesen wiederum nur die Intellektuellen die Aufgabe lösen werden, die Faktur dieses Werkes nicht nur divinatorisch zu enträtseln, sondern bewußt zu verstehen. Fast möchte man hier von modernen Mustern jener „Intellektualmusik" reden, in die sich die empfindungsarmen Bachianer des 18. Jahrhunderts gelegentlich verirrten, und die schon Krause[1]) abfällig beurteilte. Dieses Übergewicht des Intellektuellen in der Elektramusik ist nicht ihr letzter Fehler; denn ein Kunstwerk, in dem der normale Hörer nicht das findet, was ihm homogen ist, hat seinen edelsten Zweck von vornherein verfehlt. Deshalb kann auch diesem Werke nicht der Bühnenerfolg beschieden sein, den die „Salome" geerntet hat; in dem älteren Werke hatte Strauß noch für das „sogenannte populare" gesorgt, in seinem letzten aber nimmt er nur selten Gelegenheit, „Musik für alle Gattung Leute" zu schreiben, und wo er dazu ansetzt, fällt er bald in die schon bekannte und banale Melodik der „Salome" zurück. Trefflich bemerkt Riemann:[2]) „Die Schwierigkeiten, welche dem restlosen Durchempfinden der rhythmisch-melodischen Gestaltungen einer Mehrheit von Stimmen entgegenstehen, erklären hinlänglich, warum man schon einigermaßen Fachmann oder doch ernsterer Musikliebhaber, d. h. ein fleißiger und williger Hörer sein muß, wenn man z. B. Bachs Fugen oder Beethovens letzten Instrumentalwerken Geschmack abgewinnen soll. Für den gemeinen Hörer, der durch Musik nur angenehm unterhalten, nicht aber angestrengt werden will, der garnicht die Geduld mitbringt, den komplizierten Verschlingungen der Fäden des Tongewebes nachzugehen, ist Musik dieser Art nicht geschrieben, muß sie ein verschlossenes Buch bleiben. Für ihn sind von den polyrhythmischen Bildungen eigentlich nur diejenigen verständlich, in denen die Begleitung alle Rätsel der Melodie löst, indem sie nicht nur die Harmonie offen aufdeckt, sondern auch rhythmische Komplikationen, wie Synkopen, Pausen usw. durch deutliche Markierung der Hauptzeiten und ihrer schlichten Unterteilungen überbrückt." Also, um die Summe dieser letzten Betrachtung zu ziehen, ein Werk, das darauf ausgeht, die Sympathien des großen Publikums mit allen Mitteln zu erobern, ist die Elektra nicht, und es ist deshalb unsinnig, ihrem Schöpfer den Vorwurf der Sensationslust zu machen. Seine

[1]) Von der musikalischen Poesie. Berlin 1753, S. 32 ff.

[2]) System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903, S. 174.

Absicht kann vielmehr nur die gewesen sein, diese ihm verwandte Elektra Hofmannsthals im Feuer seines Enthusiasmus darzustellen. Den Zwang, den dabei Methode und Tradition etwa ausüben möchten, weist er mit einer lachenden Empörung weit von sich ab, beruft sich auf den Willen des freien Künstlers und wertet instinktmäßig alte Werte nach seiner eigenen Ästhetik um. Da er bisher einen stattlichen Bildungsweg zurückgelegt hat, müssen wir ihm dieses Recht zugestehen: unusquisque sua noverit ire vita! Aber wir haben das Recht, an sein Werk mit unserem Auge heranzutreten, und wir urteilen zusammenfassend, daß die Elektramusik eine Stimmungskunst ist, die voraussichtlich auf den Fortgang des musikalischen Denkens keinen direktiven Einfluß äußern wird; sie ist das musikalische Kulturbild unserer Zeit und spiegelt die Ideen einer Persönlichkeit wieder, die für gewisse Stimmungen dieser Zeit überaus empfänglich ist. Die brutale Explosion zügelloser Leidenschaften zum Ideal der Kunst stempeln, ist in den beiden letzten Jahrzehnten das (irgendwie verhüllte oder irgendwie kommentierte) Leitmotiv der meisten künstlerischen Bestrebungen gewesen; die Durchführung dieses fragwürdigen Ideals muß aber die Kunst über ihre natürlichen Grenzen hinausdrängen und führt schließlich zu Zuchtlosigkeit und unkünstlerischem Rausch. Der letzte Prüfstein einer jeden Kunst bleibt ihre ethische Wirkung. Die Elektramusik aber kann die Seele mit einer Offenbarung nicht erfüllen, und ebensowenig wird sie ihren Schöpfer selbst erheben und veredeln, wie es billig vom großen Kunstwerk gefordert werden muß. Welchen Abstand, wenn man von dieser verläßlichen Warte aus den Bayreuther Meister mit seinem naturalistischen Epigonen vergleicht! Auf dem weiten Wege vom Holländer bis zum Parsifal hat Wagner die Idee von der Unvollkommenheit des irdischen Daseins beständig verfolgt, und sie hat sein Drama weit hinausgehoben über die profanen Interessen des Alltags; in langen Jahren mußte er sich die Zucht des Charakters, eigenes Erleben künstlerisch zu bändigen, durch einen mühsamen Kampf des Willens erringen; tiefe Gründlichkeit hat ihn über alle Kunstwirkungen energischer und konsequenter nachdenken lassen als je seinesgleichen, und so ist er am Ende nach vielen Zweifeln in besonnener Selbstzucht ein frommer Künstler im besten Sinne des Wortes geworden, dessen reife Werke die Wahrheit der alten Kunstideale aufs neue erwiesen haben. Es ist kein Zweifel: Wagner wird, gemessen an dem Streit der Diadochen um sein künstlerisches Erbe, von Tag zu Tag größer, ein konservativer Klassiker, dessen Revolten vergessen und beinahe sanktioniert sind. Vor 50 Jahren hat der Mozartbiograph neben vielen andern bedenklichen Behauptungen Wagner als einen vielseitig begabten, aber wesentlich von den Bildungselementen seiner Zeit getragenen Dilettanten hingestellt, dem es „an wahrer Erfindungskraft“ fehle, dessen Musik die Frage nach einem Stil verneine, der eine „aus Mißverständnis und Übertreibung hervor-

gegangene willkürliche Theorie" verfolge, und dem es an Sinn für Motivierungen und Gestaltungen aus dem Ganzen fehle. Man traut beim ersten Lesen seinen Augen nicht, einen Musiker von der geistigen Kultur Jahns verbissen zu sehen in diese fast unerklärlichen Irrtümer, und man ist versucht, sich ein imaginäres Urteil Jahns über Strauß' „Elektra" auszumalen, das vermutlich von einer maßlosen Verfehmung erfüllt wäre. Oder sollten wir uns täuschen und würde Jahn etwa in den korrosiven Melodien der Elektra jene „leidenschaftliche Glut, die zauberisch hinreißende Süßigkeit sinnlicher Liebe" finden, die er in der Musik des Venusberges vermißt? Nein, Jahns sicheres kritisches Auge war im Falle Wagner tendenziös voreingenommen und irregeführt durch die Welt Mozarts, dem er sein Leben widmete; er hatte sich nicht zu bemühen, wie es von uns für die Kunst früherer Zeiten gefordert wird, Wagner zu verstehen aus den Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen jener Meister schuf: denn er war ebenso alt wie Wagner; er brauchte nur als Musiker an die Musik des Bayreuther Meisters heranzutreten, so etwa wie es Raff tat. Überaus trefflich sagt Zelter einmal:[1])

„Es gibt Leute, die die Rede nicht hören können, ohne den Redner zu sehen, und die Sache und das Mittel so miteinander verwechseln, daß sie alle Augenblicke eins für das andere nehmen. Mit diesen habe ich nichts zu streiten. Wer gerührt und ergriffen werden soll, muß es seyn wollen; er muß ein Herz voll Demuth und Liebe mitbringen, sonst ist an ihm alle Arbeit verloren, und die Kunst wirkt zurück. Wer in seine Andacht seine Zweifel und Muthmaßungen mischt, für den ist kein Gebet; und wer ins Schauspiel eilt, um seine Bravo und ein unwürdiges Händegeklatsch auszuüben, für den ist keine Kunst. Diese verlangt (das einzige, was sie verlangt), Hingebung und zärtliche, sorgsame Erwartung. Freilich darf der Künstler diese Erwartung nicht teuschen und jene Zweifel veranlassen; sonst erregt er Unwillen und eine Heterogeneität von Gefühlen, die seinen Werth herabsetzen. Die Kunst geht dann zurück und überläßt den schwachen Künstler allen Folgen seiner Unfähigkeit und Ohnmacht."

Nähert man sich der Elektra mit diesen Vorsätzen Zelters, so wird man sich bald klar machen können, wo die offenbaren Vorzüge und die auffälligsten Schwächen liegen. Für die „Metastase der Begierde",[2]) welche die Elektra und ihre Umwelt erfüllt, hat Strauß einen musikalischen Ausdruck gefunden; daß er nicht „der" Ausdruck ist und sein kann, glauben wir oben ausgeführt zu haben; im Ganzen wird man sogar sagen können, daß irgend ein Parteigänger von Strauß zu diesem Stück des Hofmannsthal eine Musik geschrieben hätte, welche dieselbe Wirkung ausüben würde. Erstaunlich war und bleibt bei Strauß die Kunst des thematischen Imbroglios, d. h.

---

[1]) In seiner „Ausstellung einer Szene aus dem musikalischen Drama Romeo und Julia von Georg Benda", enthalten in dem von Reichardt redigierten „Lyceum der schönen Künste" (Berlin 1782).

[2]) Ich entnehme diese treffliche Bezeichnung einer Studie von Julius Korngold.

das Durcheinanderwürfeln der leitmotivischen Melismen und der rhythmischen Figuren mit dem Effekt, daß man beim ersten Hören den Eindruck einer Schöpfung gewinnt, die aus einem Guß geformt ist. Eine genauere analytische Betrachtung aber, welche die kleinsten melodischen Einheiten freilegt und deren Verknüpfung zu längeren Reihen untersucht, wird bei Strauß feststellen, daß er die typischen Grundformen vernachlässigt und auch die größeren Linien der musikalischen Metrik mit einer unnatürlichen Freiheit behandelt. Diese Vermeidung symmetrischen Aufbaus muß aber zur Formlosigkeit führen, weil der Sonderwert der Abweichung vom Normalen annulliert wird, wenn eben die Preisgabe des verläßlichen, allgemeingültigen Schemas als Prinzip durchgeführt wird. Das musikalische Leben der einzelnen Stimmen kann erst dann verständlich werden, wenn man den motivischen Aufbau genau verfolgen kann; bei Strauß aber tritt an Stelle eines normalen Verlaufs der rhythmischen Ordnung eine Mosaik kleiner Teilchen, deren unscheinbaren Kern auch die glänzende Farbe der Instrumente nicht verhüllen kann. Diese sogenannte „Technik im höheren Sinn", die Berlioz inauguriert hat, besitzt keine eigentlich schöpferische Bedeutung, und wenn dieser neue musikalische Ausdruck überhaupt einen Wert hat, soviel steht jedenfalls fest, daß er gering erscheint gegenüber dem alten, der inneres Erleben nach formalen Prinzipien zu gestalten unternimmt. Je mehr ein Kunstwerk Produkt technischer Arbeit ist und nicht der Ausdruck eines höchst persönlichen Erlebens, desto weniger kann es subjektiviert werden. Das Elektra-Libretto, das einen prosaischen Text umschließt, der aufgeregt von einem Gegenstande zum andern überspringt und der dieselbe Stimmung nur für sehr knappe Strecken festhält, muß freilich der Gewinnung musikalischer Einheitlichkeit sehr hinderlich sein, weil sich der Empfindungsausdruck der vorgestellten Wesen nicht entfalten und Form annehmen kann. Wir sind ferner zu fordern berechtigt, daß die musikalische Erfindung und Gestaltung auf Schritt und Tritt mit dem Gange des Textes verknüpft sei, daß die Musik dort, wo sie geschlossene Form annimmt, logisch fortgesponnen werde und dabei Einheit von Tonart, Rhythmik und thematischer Arbeit wahre. Dagegen sehen wir, daß bei der Lösung der überaus schwierigen Aufgabe, die sich Strauß gestellt hat, gelegentlich die Musik zurücktreten muß und ebenso die Dichtung ab und zu nur andeutungsweise zur Geltung gebracht werden kann. Die eigentliche Gestaltung des Melodienfadens müßte von der Stimmung abhängen, welche den inhaltsvollsten Sätzen und Phrasen des Textes innewohnt; Hofmannsthals Dichtung aber enthält Metaphern und abstrakte Gedanken, für die ein Äquivalent im musikalischen Ausdruck nicht gefunden werden kann, und so kommt Strauß bei seinem starken Hang für die Imitation schließlich dahin, die Betonung des Sinnes auf das einzelne Wort zu erstrecken; er schwelgt geradezu in einer musikalischen Farben-

photographie, die jedes Wort der Textvorlage, das eine Kolorierung zuläßt, jedes Motiv der Szene bis zum letzten Requisit, jede Nuance der Stimmung in einem klanglichen Bilde zu fixieren sucht. Für die Prägung der Gesangsstimme könnte ihm beinahe die Aufgabe vorgeschwebt haben, die Sprache auf ihren Urzustand zurückzuführen, d. h. den den Worten anhaftenden musikalischen Elementen eine Bedeutung zu geben, welche jene bei den ursprünglichsten Äußerungen des Empfindens gehabt haben müssen; denn das kunstmäßige gesteigerte Rezitativ Wagners verfällt bei ihm in eine realistische, im Affekt schreiende Deklamation, bei welcher der sprachliche Akzent mit der musikalischen Betonung so zusammenfällt, daß die Melodie beinahe zur regelmäßigen Skansion wird. Dieses Rezitativ bei Strauß kann wohl als eine ideale musikalische Prosa gelten; aber welchen Wert hat diese Gesangsweise, die immer weiter abrückt von der rein musikalischen Melodiebildung samt der motivtreuen Weiterspinnung? Strauß ist eine starke subjektive Natur und eminent befähigt, sich in die Seele vorgestellter Wesen zu versetzen; seine reflektierte objektivierende Kunst hat bisher vor keiner Aufgabe Halt gemacht; er hat den unglücklichen Versuch gemacht, für das abstrakte philosophische Denken einen musikalischen Ausdruck zu finden (Zarathustra) und in der musikalischen Abschilderung der Erscheinungswelt hat er oft die berühmte Grenze des Erhabenen gestreift. In seiner „Elektra" hat er die physischen Faktoren der musikalischen Wirkung wiederum in ihrer einseitigen Bedeutung ausgenützt. Er vergißt vollständig,[1]) wie so viele Andere, daß diese elementaren Faktoren für die absolute Musik dieselbe Bedeutung haben wie für die Programmusik, und daß sie den eigentlichen Ausdruck enthalten; daß dieser Ausdruck aber nur durch die formgebenden Faktoren des Bildens einen Kunstwert gewinnt. Da die vielfachen Beziehungen der Motive aufeinander und ihr Zusammenschluß zu größeren Einheiten für die absolute Musik nur eine Form ist, in der sich das eigentlich Inhaltliche ausspricht, kann auch die Programmusik, die nicht ein subjektives Empfinden ausspricht, sondern ein Vorgestelltes darzustellen sich vornimmt, dieser Beziehungen der einzelnen Tongruppen nicht entraten. Strauß versucht poetische Ideen mit den elementaren Faktoren des musikalischen Ausdrucks zu verkoppeln, zieht aber nicht die letzte erforderliche Konsequenz, die Skala und den Takt aufzugeben. Er beschränkt sich vorläufig noch darauf, entsprechend der Eigenart des Librettos den Ausdruck nach dem Prinzip der realistischen Imitation zu behandeln, d. h. in diesem Falle ins Häßliche zu treiben, und er hat schließlich die abstoßenden Wirkungen so gehäuft, daß sie als eine Äußerung menschlichen Empfindens nicht mehr begreiflich sind; der Hörer gewahrt objektiv ein Schauspiel, das er nicht miterleben kann.

---

[1]) Vgl. hierzu Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, Berlin 1901, S. 364.

Daß sich Strauß für diese speziellen Zwecke in der Hauptsache seines polychromen Orchesters bedient, ist schon oben erwähnt worden; daß er dabei oft abstoßende Klangfarben wählt und um grobe naturalistische Wirkungen nicht verlegen ist, erweist von neuem die bequeme Arbeit der Programmkomponisten, denen ja gerade daran gelegen ist, daß der Hörer nicht das mit dem eigenen Willen mitmachen kann, was ihm als etwas Gewaltiges gegenübergegestellt wird. Gern wird man aber von neuem in dieser Elektra eine frappierende Herrschaft über das Orchester anerkennen, an zauberhaften Klangwirkungen sich erfreuen und im ganzen ein autochthones Kolorit finden, das vielleicht dereinst den besten Teil des künstlerischen Erbes Strauß' darstellen wird.

III.

Als Schiller in der Philosophie des Schönen schrieb, daß es niemals der Stoff, sondern die Behandlungsweise sei, was den Dichter mache, konnte er nicht an das naturalistische Drama der letzten drei Dezennien denken; er hätte sich schließlich, ebenso wie Goethe, bereit gefunden, diesen realen Elektrastoff für poetisch zu erklären, aber aus seiner Dichtung „Shakespeares Schatten" kann man mit Sicherheit schließen, daß er die Behandlungsweise, die Hofmannsthal jenem Stücke zuteil werden ließ, mit vernichtenden Xenien verfolgt hätte; sie bedeutete ihm sicherlich nur die „erbärmliche Natur" des Menschen, nicht die große, unendliche. Daß sich Strauß herbeigelassen hat, dieses Drama zu komponieren, ist ein Zeichen für den Rückgang seines künstlerischen Geschmackes. Daß er viele Jahre hindurch Schritt gehalten hat mit den gewaltsamen künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit, ist von seinen wohlmeinenden Gegnern lediglich als ein begreifliches Streben ausgelegt worden, rasch zu Namen und Ehren zu kommen. Aber da er diesen ins Praktische spielenden Standpunkt auch noch behauptet, nachdem er in der alten und neuen Welt ein berühmter Mann geworden ist, scheint er sich doch darauf beschränken zu wollen, nur von seiner Generation verstanden zu werden. Sollte ihm nie der Gedanke kommen, daß nichts das individuelle Leben rascher untergräbt als der laute Ruhm, und daß Schopenhauer sagte, es käme nie etwas Großes heraus, wenn jemand mit seinem Zeitalter gleichen Schritt halte? Denn von dem nivellierenden Geiste unsrer vorurteilslosen Zeit ist in Strauß' Musik weit mehr übergegangen, als man für gut erachten kann. Seine gesunde und starke primäre Naturanlage hat sich bald durch ästhetische Theorien beeinflussen lassen, die rasch die Ursprünglichkeit seines Schaffens eindämmen mußten. Durch Alexander Ritter zum künstlerischen Glauben Liszts bekehrt, sieht er wie dieser Meister seine Hauptaufgabe darin, poetische Ideen mit dem Aufgebot aller Mittel der Koloristik und Tonmalerei musikalisch wiederzugeben. Niemand wird ihm einen Vorwurf daraus machen können, daß er die seit alten Zeiten erkannte und bewährte Fähigkeit der

Musik, Objektives darzustellen und bestimmte Assoziationen zu erwecken, in erster Linie ausbeutet; er hat auch neben vielen Stücken dieser pittoresken Musik einige andere der absoluten Art geschrieben, in denen er rein subjektiv den Inhalt seines eigenen Empfindens ausspricht. Aber in den allerletzten Jahren hat er mehr als einmal Programmusik geschrieben, die gleichzeitig absolute Musik sein will, und seine letzten Opern lassen den Hörer beständig darüber in Zweifel, wo die Szene illustriert wird und wo sich Strauß mit den vorgestellten Wesen identifiziert. Dann kann eine verwirrende Wirkung auf den Hörer nicht ausbleiben; doch wir wollen uns nicht wiederholen. Jedenfalls bleibt die Frage offen, die Riemann aufgeworfen hat:[1]) „ob die Wirkung der Kunst und ihre Leistung dann eine gesteigerte ist, wenn sie den konkreten Fall illustriert, wenn aus der unendlichen Fülle von seelischen Erlebnissen, welche die Musik durch ihre Bewegungsformen darstellen kann, ein einzelner konkreter Fall durch die gegebenen Beziehungen zur Erscheinungswelt herausgenommen ist, oder wenn sie uns aus der Erscheinungswelt in die Welt der schaffenden Kräfte selbst einführt." Noch heute findet diese Frage die beiden bekannten, widersprechenden Antworten; wenn man aber eine Prognose für die künftige Art des musikalischen Schaffens auf die von der jüngsten Historie gegebenen Erfahrungen gründen kann, so kann man mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß die Programmkomposition der „Symphonisten" wieder verschwinden wird.

Einem unbefangenen Beobachter kann die Tatsache nicht entgehen, daß die Aufführungen der Programmsymphonien eines Berlioz von Jahr zu Jahr zurückgehen; das kritische Auge hat sich geschärft für die banale Handwerkerei dieses Komponisten und für die Fadaise seiner schematischen Erfindung; wenn wir Berlioz auch stets hochhalten werden wegen seines verehrungswürdigen Idealismus' und der Anregungen, die er gegeben hat, wenn es ihm auch geglückt ist, im Kleinen Vollendetes zu geben, das uns einen ungetrübten Genuß gewähren kann, im Ganzen stellt doch unsere Zeit fest, daß seine Mission in dem Sinne erledigt ist, daß sich sein Dogma in den Hauptpunkten als eine gleißende Irrlehre erwiesen hat. Seine ehedem fesselnden koloristischen Wirkungen, die in nuce Webers Erfindung sind, mußten bald verblassen, als es neueren Tonsetzern gelang, diese bei ihm gesteigerten Farbenwirkungen nicht nur zu verfeinern, sondern auch die gesamte Instrumentierung reicher durchzuarbeiten. Aber stärker noch kräftigt die oben ausgesprochene Vermutung des bevorstehenden Zusammenbruchs der Programmkomposition jenes warnende Schicksal, das kleinere Geister ereilt hat, namentlich Raff und Rubinstein; beider Rolle im Konzertsaal ist heute fast vollständig ausgespielt.[2]) Beide haben sich, fortgerissen von den Ideen der

[1]) „Das formale Element in der Musik", Präludien und Studien I, S. 53. — [2]) Man vergleiche die „Konzertberichte aus Deutschland" in Hesses Deutschem Musikerkalender.

neudeutschen Schule, zu Kompromissen bereit gefunden, die der Solidität ihres Schaffens verderblich geworden sind. Beide machten sich an die widersinnige Aufgabe, Programmusik in die traditionelle symphonische Form zu zwängen, und es kann doch niemals fraglich sein, daß die Musik nur zweierlei Formen annehmen kann: entweder ist sie subjektiver Empfindungsausdruck oder sie gilt einem Programm. Ein anderes gibt es nicht. Wenn es einem Liszt glückte, diesen innern Widerspruch bis zu selbstverständlichen Grenzen zu mildern, so lag das an seiner außerordentlichen „Musikintensität", die ihm auch für die ungewöhnlichsten Wege seines Schaffens ein starkes Gefühl für die Logik der Harmonie als sichern Führer mitgab. Das Impulsive und Elementare seines musikalischen Empfindens ist auch bei Raff und Rubinstein unverkennbar, aber beides überstrahlt den formalen Bau mit einem Übergewicht, das mit dem Stil der Symphonik unvereinbar ist; daneben fehlen natürlich nicht die typischen Schwächen, die immer dann auftreten, wenn künstlerisches Schaffen im Banne ästhetischer Theorien steht. Raff und Rubinstein legen keinen besondern Wert auf eine Auslese ihrer Einfälle, lassen Zustrahlungen fremder Individualitäten kritiklos passieren, stellen das Technische über die Idee und bieten schließlich, unter Spendung beglückender Oasen, ein Ganzes, dem wirkliche Originalität und Ehrlichkeit abgehen. Wenn diese hervorstechenden Schwächen auch nicht allein die Schuld daran tragen, daß Raff und Rubinstein heute vergessen sind, weil namentlich das überlegene Genie eines Brahms die gleichzeitige symphonische Komposition ausnahmslos in den Schatten stellte, so können wir doch heute jene Kennzeichen der Inferiorität als Kriterien verwenden in einem Falle, wo ähnliche Voraussetzungen gegeben sind. Auch Strauß neigt zu einer offenen, brillanten Melodik, der es nicht selten an Noblesse gebricht; kernhafte Themen zu prägen, Erfindung von originalem Werte ist nicht seine starke Seite; nur sein tendre für erotische Ausbrüche hat ihn eine sprunghafte Melodik erfinden lassen — die contradictio in adiecto sei der Deutlichkeit wegen gestattet — die beinahe schon eine konventionelle Bedeutung gewonnen hat; denn die Jüngsten haben dieses Darstellungsmittel als eine wohlfeile Manier aufgenommen und werden es wahrscheinlich mit dem Effekt ausbeuten, daß es vermutlich kurz über lang von der heraufkommenden Reaktion über Bord geworfen wird. Neben dem Mangel an einer fortzeugend gebärenden Erfindung fällt bei Strauß, abgesehen von den Diskordanzen, den grobsinnlichen Lärmwirkungen und der Last der instrumentalen Begleitung, vor allem der Mangel an Ökonomie ins Auge; ist diese beständig ins Grandiose getriebene Exaltation seiner Elektramusik das Anzeichen einer schlecht maskierten Synkope oder reißen ihn wirklich die verruchten Leidenschaften dieser „dramatis personae" zu jener gewissen Bewußtlosigkeit hin, die ihn die notwendigen Schranken, welche Gesetz und Konvention errichtet haben, übersehen lassen? Jedenfalls behalten für das musikalische Theater

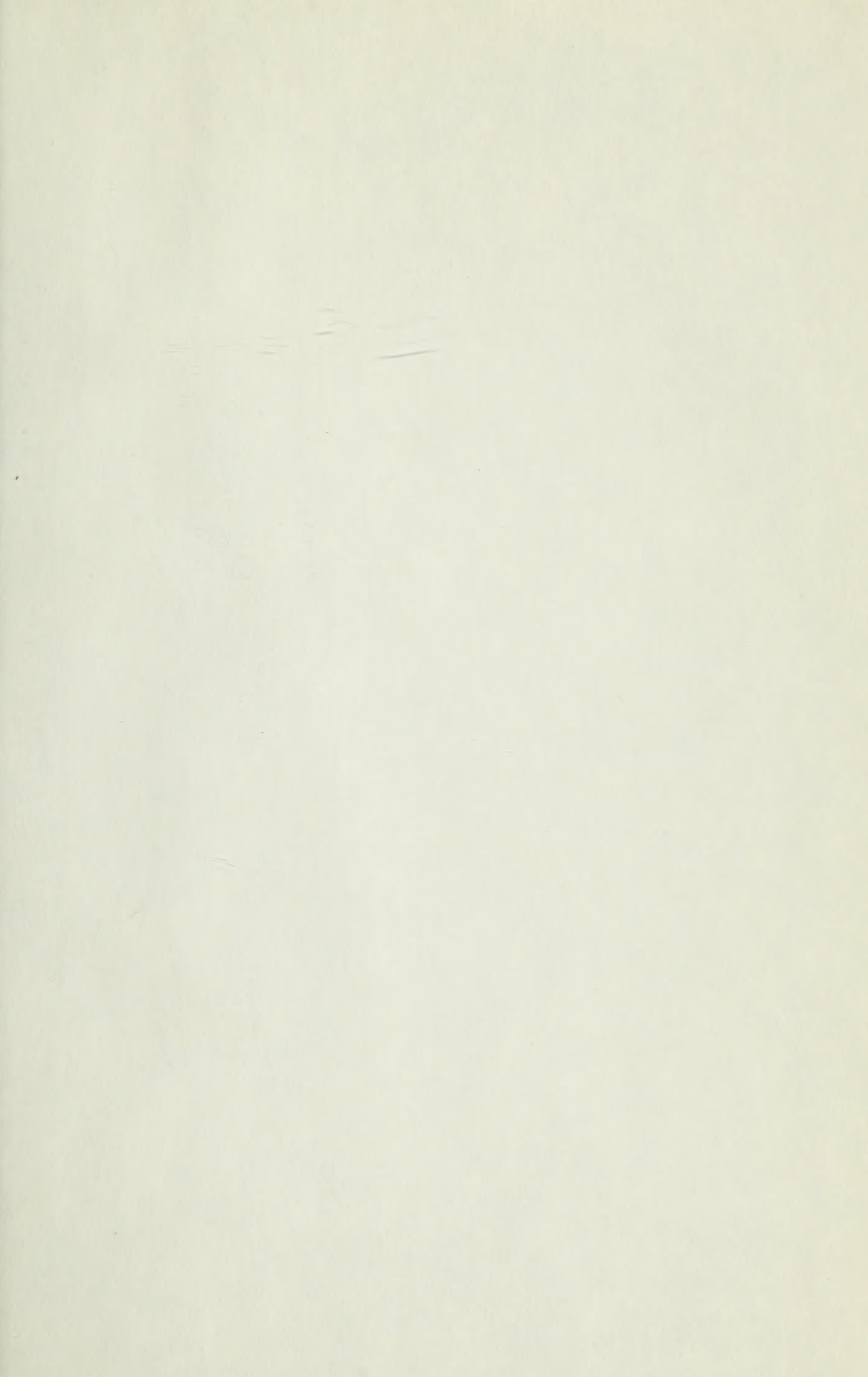
auch die allgemeinen Gesetze des Dramas ihre Geltung, und diese fordern als etwas Selbstverständliches neben steilsten Gipfelungen die Einschaltung von Ruhepunkten, d. h. im Musikalischen Beschränkung des internen Apparats auf einfache Tonverhältnisse. Da verschiedene Anzeichen darauf deuten, daß wir uns wieder auf das Wesentliche aller Kunst besinnen, die Freude an einfachen Verhältnissen, wird Strauß gut tun, künftig die materiellen Wirkungen, die ja schließlich nur den naiven Hörer befriedigen können, auf das knappste zu beschränken. Da ihm die Erledigung der technischen Prozesse keine Schwierigkeiten bereitet, wird ihm niemand äußerliche Grenzen seines Könnens vorschreiben; dagegen kann mit Recht der Anspruch erhoben werden, daß er die Eingebungen des Moments der strengsten Selbstkritik unterwerfe, daß er sich immer wieder in den Inhalt seiner musikalischen Ideen versenke, damit er den Reichtum ihres Gehalts erschließt und diesen schließlich frei von jedem peinlichen Erdenrest dem Hörer darbietet. Möchte er doch lernen, unablässig zu feilen, so wie es Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms getan haben. Vorläufig bleibt Richard Strauß im Ganzen genommen ein außerordentlich begabter Künstler, dessen schöpferische Kraft leider forciert und künstelnd erscheint. Die wahren Freunde der Kunst haben aber ein Interesse daran, daß ihm nicht nur eine Gesundung seines musikalischen Empfindens beschieden sei, sondern daß er sich auch freimache von den Einflüssen, welche die spekulative „Literatur“ unsrer Tage auf ihn gewonnen hat, ja daß das wahrhaft Künstlerische seines Wesens nicht überwuchert werde durch jene Ideen und Rücksichten, die Riemann einmal in einem andern Zusammenhange zusammenfassend „das Unkraut der Konzession an den Zeitgeschmack“ genannt hat. Und möchte Strauß doch nie die goldnen Worte Liszts über Berlioz' Haroldsymphonie vergessen! Bekehrt er sich nicht zu den Idealen der großen Meister von Bach bis Wagner, so wird voraussichtlich die Geschichte dereinst nicht umhin können, ihn als den Epimetheus der Epoche Berlioz-Liszt-Wagner zu charakterisieren. Der gegenwärtige Stand seines Schaffens weist nicht in die Zukunft, sondern gibt vielmehr, ebenso wie die Kunst des Franzosen Debussy und die des Russen Skrjabin, das Bild der Abendröte einer versinkenden Zeit.

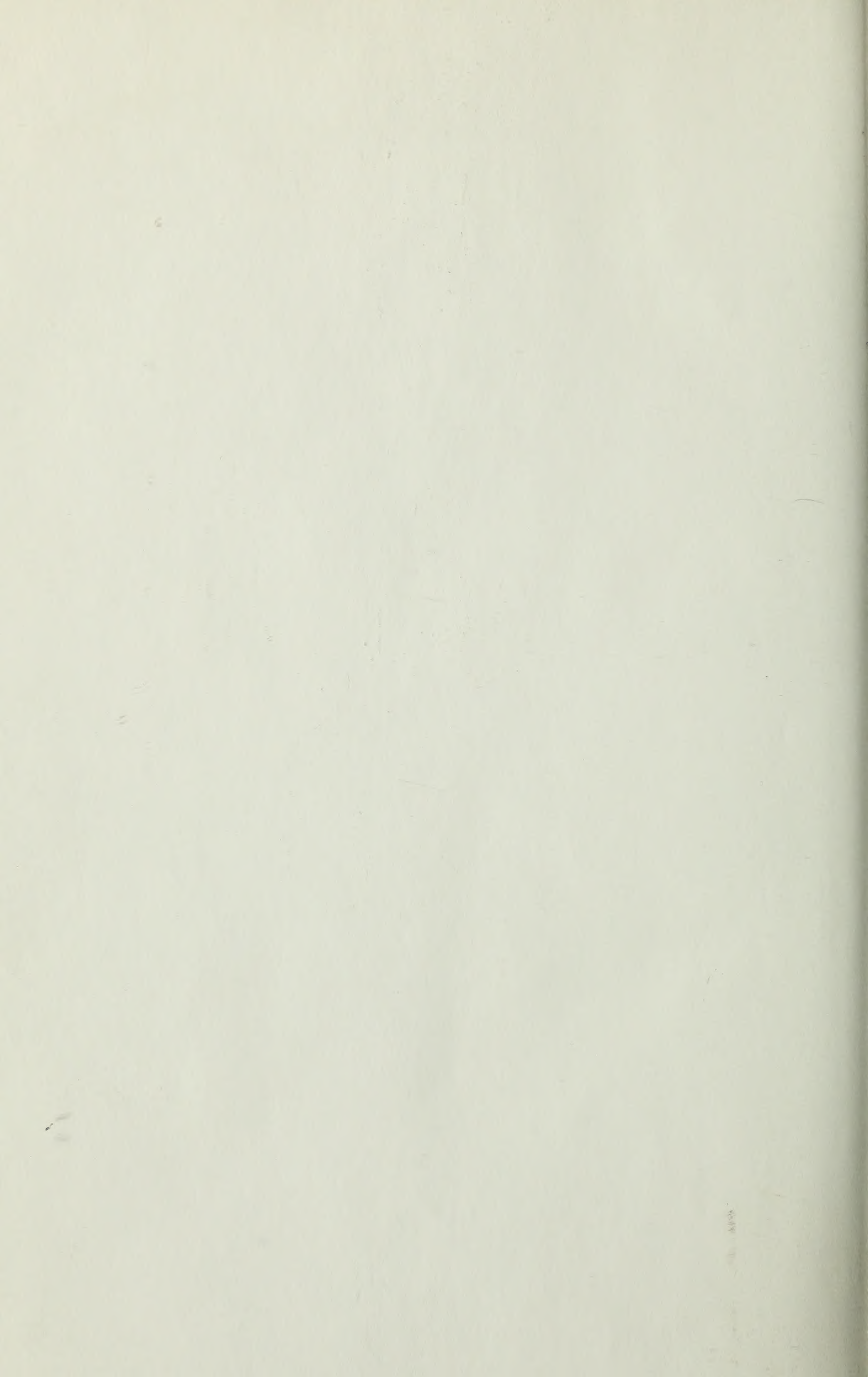
Riemann ist so weit gegangen zu sagen, daß „eine gerechte Wägung der wirklichen Bedeutung eines Komponisten nicht nach theoretisch aufgestellten Gesichtspunkten irgendwelcher Art stattzufinden habe, sondern in erster Linie nach der Wirkung fragen muß, welche seine künstlerischen Gaben auf die Seele des Hörers ausüben; weder eine vorübergehende Anregung der Phantasie zu bunten Vorstellungen, noch ein schnell wieder verschwindendes Staunen über Klang und brillantes Wesen, wohl aber eine tiefgehende und nachhaltige Bewegung unseres Gemütes, ein seelisches Miterleben, das uns beglückt, ist eine Wirkung, der ein höherer Wert beizumessen ist“. Dieser

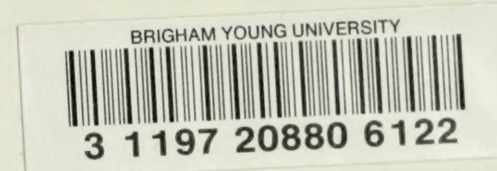
Prüfstein auf die „Elektra" angewandt, läßt die Wage des Urteils rasch zu Strauß' Ungunsten fallen; denn noch Keiner, dessen Urteil einen ernsthaften Wert hätte, hat sich von diesem Theaterstück getrennt mit der seligen Eudämonie, die ihn für lange Zeit hinaushöbe über die Realitäten des Alltags. Möglich aber, daß diese „Kunst" in unsrer experimentierenden Zeit die artistischen Erwartungen jener seelenlosen Snobisten befriedigt, die sich immer dort mit verzückten Mienen einstellen, wo es das Allerneueste anzubeten gibt. Diesmal haben sie den Versuch gemacht, die Oper Elektra als ein Werk hinzustellen, dessen äußere, elementare Wirkung es durchaus überflüssig mache, die Frage nach dem Werte seines technischen Teils aufzuwerfen. Man kann diesen Standpunkt teilen und die Elektra sogar als ein Meisterwerk preisen; nur rede man dann nicht mehr von einer Oper und von Musik, sondern erfinde rasch für diese neue Mischkunst einen Namen, der um so besser sein wird, je mehr er vergessen macht, daß diese neue Form geistigen Schaffens zufällig dieselben Werkzeuge benutzt wie die ihr scheinbar verwandte Kunst der Musik.










BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20880 6122


Hiller
Bookbinding
Company

